CAHIERS DU CINÉMA



N° 25 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • JUILLET 1953

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME V — N° 25 — JUILLET 1953

SOMMAIRE

★

Nous sommes au regret d'avoir dû ajourner la Tribune de la Fédération Française des Ciné-Clubs, « RECHERCHE DU CINEMA », dont nous reprendrons la publication régulière dans notre prochain numéro.

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Germaine Krull, Elie Lotar, M.G.M., Chris Marker, Pierre Michaut, Lux-Films, 20th Century Fox, A.G.D.C., Gaumont-Distribution, Films « Les Gemeaux » et Columbia.



NOTRE COUVERTURE

Ingrid Bergman dans *Europe 51*, de Roberto Rossellini.

Editorial

Nous apprenons la mort de Poudovkine au moment de mettre sous presse. Nous évoquerons dans notre prochain numéro la carrière de ce grand cinéaste. Cette nouvelle fera peut-être paraître notre éditorial bien léger. Nos critères y sont pourtant la probité, le talent, la rigueur et l'amour du cinéma, toutes qualités qu'incarnait Vsevolod Poudovkine avec une souriante sérénité.



Vsévolod Poudovkine

*

Nous avons donc vu le Cinémascope. Nous savions bien déjà de quoi il retournait, mais rien ne vaut l'impression personnelle. Plus loin dans ce numéro vous pourrez lire à ce sujet des opinions opposées Nous serons ici plus mesuré. Qu'il y ait là un progrès technique et un élargissement de la vision du spectateur est indiscutable. Il y a des scènes d'extérieur, des mouvements de foule, des séquences entières de films qui gagneront considérablement à être tournées ainsi. Pour le reste le procédé exige encore des perfectionnements. Si le Cinémascope se généralise, ce qui est fort possible, nul doute que tous les problèmes matériels seront résolus. Si le format standard était arbitraire, celui-là l'est aussi qui nous donne de l'univers une vision en longueur. Au delà de la technique demeurent l'esthétique et les secrets de la création artistique. L'excellence d'un tableau ne dépend pas du format de la toile. Le Cinémascope n'est donc pas une révolution, mais une simple évolution technique dictée par la nécessité économique, une extension des surfaces et des volumes sonores de l'écran dont l'efficacité dépendra de l'intelligence des réalisateurs. Le Cinémascope a en tout cas à nos yeux un avantage sur les différents procédés actuels de relief : celui de ne pas nous imposer un univers en plans successifs qui n'existe pas dans



Marilyn Monroe, première vedette « cinémascopique » dans *How to Marry a Millionnaire.*

la réalité. Paradoxalement le cinéma en relief va contre le réalisme cinématographique, le Cinémascope lui — compte tenu de l'excellence de son écran et de ses perfectionnements sonores — peut lui donner des chances supplémentaires.

*

Sous le titre « Une gloire d'aujourd'hui », Guermantes consacre son article de première page du FIGARO *du 16 juin 1953, à Don Camillo, Fernandel, Guareschi et Cie. Il signale l'existence authentique du curé Nosate qui a servi de modèle à Camillo et dit « Entre Nosate et le roman de M. Guareschi, il doit y avoir la différence de la réalité au romanesque; entre le roman et le film, il y a les accommodements de l'écran. Cette double transposition verse dans une convention éprouvée, celle de* L'Abbé Constantin *et de* Mon curé chez les riches, *un aspect politique des mœurs contemporaines. » Encore que certains cinéastes rigoureux ignorent « les accommodements de l'écran » (cf. Bresson et* Le Journal d'un curé de campagne) *le processus habituel de fabrication des films est bien celui que décrit Guermantes. Ce n'est pas obligatoirement la seconde transposition auquel fait allusion le chroniqueur qui compromet la qualité des films : tout en déplorant le manque de fidélité, à Radiguet et à Dreiser, du* Diable au corps *ou de* A Place in the Sun *on ne peut nier qu'il s'agit de bons films. La bassesse de la série* Don Camillo *ne vient pas de là mais des intentions sournoises qui président à l'élaboration de ces sortes d'entreprises. Il est tout à fait légitime que l'industrie du film recherche les succès financiers qui conditionnent son existence même; la supercherie est ailleurs, qui consiste à nous faire croire à la valeur artistique et humaine de l'opé-*



A quand *Don Camillo* en Cinémascope ?

ration. Si plus de modestie ou de franchise présidaient au second tour de piste du curé-boxeur, qui trouverait à redire à ses exploits ? Les écus qui roulent dans la caisse d'un producteur font en fin de compte du bien à toute la corporation et remonter la confiance à la grande Bourse du cinéma. Dix Camillo *finissent peut-être par aider involontairement à la naissance d'un film comme* Les Vacances de Monsieur Hulot. *Il serait simplement préférable que* Camillo *accepte de concourir dans sa propre catégorie : celle de* La Tournée des grands ducs *ou de* L'Ile aux femmes nues, *ce qui éviterait au Pape de recevoir M. Fernandel en audience et à Guermantes de lui consacrer une chronique. Il y a confusion sur la soutane. Celle de Camillo est apocryphe et c'est le méconnaître que de l'exposer au Vatican ou en première page du* FIGARO.

Une confusion d'ailleurs en entraîne une autre. Après avoir souhaité à Fernandel de ne pas se laisser troubler par cette immense fortune. Guermantes conte l'anecdote suivante : « Mme Greta Garbo montre, à ce qu'on dit, une humeur hautaine et décevante. Récemment, m'a conté un témoin de la chose, un musicien de grande réputation, en Amérique, lui demanda, après un dîner à Hollywood, une dédicace pour sa fille au bas d'un portrait. Mme Greta Garbo lui répondit qu'elle n'en donnait jamais. — Votre signature ? — Pas plus ! — Une croix, si vous ne savez pas signer ? — Rien ! Et elle se détourna, lointaine. Au sortir du dîner, la belle s'en allait; mais le musicien la suivit et, sans explication, il lui botta ce que vous pensez. Mme Greta Garbo fut surprise de ce traitement inhabituel, se tut et finit par sourire. » A supposer que cette anecdote ne soit pas imaginaire, elle indignera profondément ceux qui aiment le cinéma qui, quand il est envisagé comme un mythe, demande à être aimé en bloc. Greta Garbo existe plus comme élément de ce mythe que comme personne privée et, à ce titre, a droit à tous les égards, quelques irritantes ou injustifiées que puissent être par ailleurs les bizarreries de



Ne touchez pas à la Divine !

sa conduite. Le « musicien de grande réputation » n'est qu'un grossier personnage. Si Greta Garbo ne veut pas donner d'autographe c'est son affaire... elle ne pourrait d'ailleurs signer que : La Divine, et cela ne peut s'inscrire sur le carton glacé. Sa signature est son rare sourire, pour le reste le quidam a botté le vide. Le cinéma comme les déesses n'existe que dans l'espace. Sa meilleure chance de survie artistique face aux révolutions techniques est justement de n'offrir de prise que sur le plan de l'art. A ce stade olympien les lampes de télévision, les crises de croissance de l'écran, la multiplication des lunettes et les culbutes de Camillo apparaissent comme une agitation lointaine... le démiurge impassible qui supporte la compagnie que des archanges — tels Murnau ou Eisenstein et maintenant Poudovkine — en retiendra ce qu'il voudra.





Joris Ivens

Pierre Michaut

JORIS IVENS

Le nom de Joris Ivens fut révélé aux amateurs français de « vrai cinéma » par la présentation dans les salles spécialisées de ses deux premiers films : *Le Pont d'Acier* et *Pluie sur Amsterdam.* C'étaient deux courts films de notation pittoresque et d'effets visuels, point entièrement dégagés d'un esprit de recherches formelles, portés même parfois jusqu'à l'esthétisme. On y découvrait une personnalité, un tempérament d'artiste, marqué de rigueur et de réserve, épris de simplicité et de dépouillement jusqu'à l'abstraction. Ces deux films furent tout de suite remarqués, signalés, vantés : on en louait le sûreté remarquable de la composition de l'image, le sens du rythme dans le montage. On y voyait de merveilleux exemples de ce que pouvait être un style cinématographique, créateur dans l'âme du spectateur d'émotions par ses moyens propres, par le seul jeu des rapports et des « valeurs » des séquences d'images. Ainsi considéré, le cinéma devient un art autonome, un art majeur, sans emprunts à la littérature ni au théâtre. Ivens, systématiquement, s'écartait de la scène jouée ; il prenait ses images dans la rue, sur le chantier, dans l'atelier ; par la science raffinée des éclairages, il transposait, il idéalisait cette réalité. Et le goût de l'humain, et un authentique lyrisme intérieur, le préservaient de toute sécheresse.

Certains aspects de ce *Pont d'Acier* lancé sur la Meuse, ou de cet après-midi de *Pluie sur Amsterdam,* reparaissaient par moments dans le montage, ainsi que des *leit motive,* scandant comme des « repères » le développement

du film. Ainsi était évitée, dans la présentation de ces deux sujets d'ampleur limitée, toute monotonie, à laquelle un opérateur moins habile n'aurait sans doute pas pu *échapper*. Loin de donner une impression statique, ces deux films, qui ne sont en vérité qu'un déroulement d'images muettes, sans action et sans personnage agissant, paraissent au contraire animés et vivants. Ce n'étaient nullement des Documentaires au sens usuel du mot ; profondément imprégnés d'éléments humains, ces films sont riches, variés et très attrayants. *Pluie* même est animé par une sorte de gaîté intime qui contraste avec la relative mélancolie du sujet.

Le Pont (printemps 1928) n'était pas pour Ivens un exploit de métallurgiste. Cette énorme construction en fer, cet édifice géant fait de poutres, de traverses, de rivets, de câbles, était le trait d'union qui réunit les deux rives du fleuve : c'est la « vie » du pont qui l'intéresse. Il filma longuement d'en haut, d'en bas, le lent levage du tablier entre les deux tours, le mécanisme des treuils et des contrepoids, grimpé dans les charpentes, juché sur les tours, agrippé aux éléments suspendus en cours d'assemblage. *Le Pont d'acier*, comparable à *la Tour* de René Clair (1928), le dépasse cependant.

De *Pluie*, un écrivain hollandais écrivit à l'époque des premières présentations du film : « On y voit la pluie telle qu'elle tombe sur la ville hollandaise et dans l'esprit hollandais. Rarement pour les Hollandais elle est une tornade ou une trombe... ; ils la voient sous un ciel gris tomber goutte à goutte dans le chéneau d'une mansarde. Cette pluie-là fait partie de l'atmosphère et du climat hollandais et même de l'esprit de clocher de nos grandes villes ». Et les *Iswestia* russes diront un peu plus tard : *Pluie* montre de quelle manière fine et pénétrante Ivens observe la nature. Le fond du film est simple. Le vieil Amsterdam est baigné de lumière ; mais le ciel se couvre de nuages et la pluie commence à tomber, ce qui change l'aspect de la ville. Les tuyaux regorgent ; vu à travers les vitres mouillées le monde semble triste. La pluie détermine l'aspect de toutes choses. Vers la fin le soleil réapparaît et la ville revient à sa vie habituelle. Le film, merveilleux et court, réunit le pittoresque et le musical, tout en s'élevant à la hauteur du meilleur art cinématographique ». L'agencement des noirs, des gris et des blancs, animés par le mouvement et les rythmes, prenait la valeur d'une véritable architecture lumineuse et par sa sobriété, la rigueur sévère de l'ordonnance, *Pluie* (1929) tendait au film pur.

De la même époque date *Brisants* (1929), que Joris Ivens enregistra dans l'île de Katwijk, avec deux de ses amis Jef Last auteur d'une nouvelle qui servit le thème au film et Manus. Franken qui avait déjà réalisé à Paris *Jardins du Luxembourg* et, dans les petits ports hollandais, *Sauvetage*. John Ferno était l'assistant ; Jef Last joua l'un des rôles... C'est un film narratif ; mais l'histoire, nous disait alors M. Ivens, est secondaire dans le film. Le chômage oblige un marin à porter chez le prêteur les quelques objets qu'il possède. Quand elle comprend qu'il est devenu pauvre, son amie l'abandonne ; le soir de la kermesse du village, il la voit accepter du prêteur quelque parure... Un coup de colère lui met le couteau à la main : mais il comprend que « la mer seule peut le détacher de ses liens avec la terre » ; toutes voiles au vent il prend le large. Avant tout, c'était un film d'observation : Ivens avait voulu saisir ce qui constitue l'atmosphère de la vie des marins de cette région : la succession rapide des images et des impressions détermine dans l'esprit du spectateur une sensation d'ordre presque musicale.



Joris Ivens : *Pluie sur Amsterdam* (1929).

Après ces premiers films, la réputation d'Ivens grandit rapidement : aussi l'Union générale néerlandaise des Travailleurs du Bâtiment, à l'occasion de son Jubilé, le chargea-t-elle de réaliser un film transposition moderne de l'antique tradition des « tableaux de corporations » qui furent un des thèmes favoris des peintres hollandais. Tous les Syndicats célèbrent leur jubilé par de grandes fêtes ; mais les membres de la Corporation du Bâtiment, pour marquer leur esprit moderne, choisirent de faire réaliser un film. Cette nouvelle œuvre fut présentée sous le titre *Nous construisons* (1929). Presque aussitôt repris, amplifié, développé, principalement dans ses parties techniques (procédés de construction des digues, etc...), le film reparut (1930) sous l'aspect d'un long métrage (3.000 m.) intitulé *Zuydersée.* Enfin, modifié à nouveau, sonorisé avec une partition de Hans Eisled, et le montage ayant été remanié sur le mode épique par Ivens, assisté par Mlle Hélène van Dongen, le film *Nouvelle Terre* prit sa forme définitive. A l'origine, nous disait Joris Ivens, le film détaillait les divers métiers, « exaltant la fierté du travail à la main, la dignité d'un travail essentiellement constructif ». Mais les différentes parties étaient effacées devant le final, consacré au grand œuvre de l'assèchement du Zuydersée. Très vite, on sut que le cinéma venait de produire un chef-d'œuvre ; en Hollande, la vogue de *Nouvelle Terre* fut immense et l'on parla d'un « *monument national* ».

On en revoit parfois, dans des séances de ciné-clubs, une version tronquée, remaniée, raboutée...; dans sa forme originale le film était à proprement parler une épopée nationale hollandaise. La lutte de l'homme hollandais contre son ennemie traditionnelle, la mer, qui a marqué le caractère dominant de la race et du pays, y est figurée sous une forme dramatique et grandiose. Le cinéaste a su donner l'impression de la puissance aveugle du flot vaincu par l'effort méthodique et acharné de l'homme, secondé par ses machines. La tâche, qui

dépasse à la fois l'intérêt individuel des ouvriers et leur personne, les inspire *inconsciemment*. Les travailleurs qui paraissent dans le film sont confondus en une vaste équipe innombrable qui concrétise la notion abstraite de l'Homme.

C'était d'abord un reportage, une visite des différentes parties des chantiers et des activités diverses : le fonçage des pieux, la préparation des *risbermes*, vastes claies tressées qu'on coule en mer à l'emplacement de la jetée future en l'immergeant et la chargeant de pierres perdues puis de terre glaise. Des pelles à vapeur montées sur des bateaux puisaient la glaise dans des chalands ; guidées par le mécanicien, elles laissaient tomber leur charge à l'endroit précis.

Les vues semblaient prises, ici ou là, comme au hasard de la promenade, et reprises plusieurs fois ; et ces répétitions reconstituaient le lien et le rapport de cause à effet entre les opérations en apparence décousues. Une séquence importante présentait la construction des écluses d'évacuation des eaux : la bétonnière gigantesque, le montage des coffrages et la préparation des fers, la coulée du béton, le transport des énormes portes métalliques, leur mise en place... Ivens saisissait maints détails, faisant apparaître leur place et leur rôle dans l'énormité de l'ensemble collectif et leur valeur, que les ouvriers eux-mêmes ne remarquaient pas en les accomplissant. L'alternance des scènes de travail manuel individuel et de travail mécanique avait son rôle dans la progession dramatique du film. Et l'on songeait que les pyramides d'Egypte et les jardins suspendus de Babylone sont à présent dépassés... Des scènes d'enfants en train de jouer apportaient au film, à la fois un instant de détente, et le saisissant symbole de l'avenir mêlé inconsciemment au grand effort du présent ; car on savait que la Hollande avait exécuté ce travail sans recourir à l'emprunt, donc sans charger le futur... Le casse-croûte suspendait par moments l'animation du chantier : chacun s'asseyait à terre. regards inertes, et cette immobilisation générale contrastait avec l'activité du travail. Il avait confié à Eli Lotar son opérateur, sa belle caméra Debrie 120 mètres qu'il venait d'acheter, hésitant à s'en servir et à abandonner son antique et fidèle Kinamo qui lui était plus familière.

Une émotion se dégageait de cette constante transposition de l'individuel au général ; le pittoresque s'enrichissait des valeurs dramatiques du travail aux prises avec les forces aveugles de la nature, du pathétique qui naît spontanément de la présence de l'homme.

Mais le moment culminant était la partie du film intitulée (le film comportait des sous-titres) *le Travail à Wieringen :* présenté comme un véritable drame. Il s'agissait de la fermeture de la grande digue de 35 kilomètres, qui devait séparer la mer intérieure de la mer libre. Il ne restait plus qu'une passe étroite entre les deux éléments avancés de la digue. Le flot appelé par la différence de niveau entre la mer intérieure et la mer libre formait un torrent impétueux qui déportait les chalands chargés de glaise, balayait les terres de remblai : jour après jour, heure après heure, le passage cependant se resserrait. Bientôt le travail n'est plus possible qu'aux temps très brefs de la mer étale ; mais les vents du large et les courants sévissaient toujours et poussaient le flot tumultueux infatigable. Enfin la passe put être fermée et de chaque côté de la digue on vit s'apaiser la mer soudain calmée et comme domptée. Ivens filma cette dernière scène en avion et à bord d'un canot à moteur se rapprochant progres-

sivement de la passe : la caméra enregistrait le grandissement croissant machines. La musique de Eisler, en grande partie écrite pour percussion et mêlée de bruits de moteurs, de treuils, de trompettes des guetteurs, était celle même qui convenait à ce drame.

⁂

D'où venait ce jeune cinéaste qui, d'emblée, prenait ainsi possession des ressources de son art et de sa technique, en jouait avec cette habileté, ayant su, sans maîtres, pénétrer le sens psychologique secret de l'image animée ? Quelle maîtrise dans le jeu de la caméra et quelle sûreté de l'œil et de la main pour saisir l'aspect, l'angle, la perspective les plus propres à créer dans notre esprit une émotion ?

Joris Ivens est né à Nimègue en 1898. Son père dirigeait à Amsterdam l'importante maison Capi qui vend des appareils et des fournitures photographiques. Capi c'est la combinaison des trois initiales Ca-P-I ; trois ou quatre magasins Capi sont installés dans les Pays-Bas où leur importance est égale à celle des établissements Kodak en d'autres pays. Les Ivens, originaires de Nimègue, sont une vieille famille du patriciat commerçant hollandais. Joris Ivens était directeur technique auprès de son père. Il avait suivi les cours de l'école supérieure d'Economie de l'Université de Rotterdam (avec une suspension en 1917-18 due à un appel à l'armée) ; puis en 1923 il fut envoyé à Berlin où il s'inscrivit aux cours réputés de photo-chimie de la Technische Hochschule de l'Université de Charlottenbourg. Une très raisonnable pension en florins envoyée par son père lui assurait, en ces temps d'inflation, une existence de nabab...; il connut la vie intense intellectuelle et artistique de Berlin à cette époque, surtout dans le domaine du spectacle, les films de Ruttmann, Murnau, Pabst, les mises en scène théâtrales de Piscator au Volkstheater... Il continua sa formation aux usines Ica et Ernemann à Dresde, et chez Zeiss, à Iéna.

Rentré en Hollande, il apparut bientôt que ce directeur technique n'avait pas la vocation commerciale; il s'intéressait au cinéma dont il voulut d'abord considérer la valeur éducative et sociale. Il créa en Hollande diverses organisations et notamment un mouvement en faveur du cinéma éducateur qui, dans les années 1925 et 1926 était actif et puissant. Ce n'était là encore qu'une part de son activité; sans cesse en



Joris Ivens tournant *Pluie sur Amsterdam.*

mouvement il courait d'Amsterdam à Londres, à Paris et à Berlin: déjà saisi par cet appétit de mouvement, cette « *bougeotte* » qui est un trait de son tempérament (1).

C'est en 1927 qu'il tourna son premier film. Il partait seul le samedi et le dimanche, où pour un bref raccord pendant ses heures de travail il abandonnait son bureau à sa secrétaire... Il enregistrait ses séquences selon l'état de l'atmosphère, choisissant longuement ses points de vue, la luminosité, l'afflux de la foule ou les instants de solitude, épiant sur *Le Pont d'Acier* les changements de l'éclairage sur le ciel ou sur l'eau, le passage de l'équipe d'entretien de la voie ferrée, la course des trains accourant du lointain horizon plat. Parfois il se faisait accompagner par un petit bonhomme de 12 ans, Johny Fernhaut, devenu M. John Ferno, cinéaste de l'O.N.U. Il faisait son découpage ou son montage le soir, dans les ateliers et les laboratoires de l'entreprise paternelle. C'est ainsi qu'il réalisa les prises de vues de son film *Pluie*, après de longues déambulations, de patientes stations dans les rues, sur les quais, aux carrefours de la ville.

Pour présenter ses films, pour affirmer leur valeur, pour surmonter une opposition sourde qui tenta dès le début de se dresser contre ces films si nettement étrangers au conformisme général, Joris Ivens et quelque-uns de ses amis — le philosophe Menoter Braak, l'écrivain Scholte — fondèrent un journal et le club Film Liga, qui réunit bientôt tout un groupe d'intellectuels et de jeunes, et dont l'action s'étendit rapidement au dehors des frontières du pays. Ils discutaient les principes et les possibilités artistiques du film, les théories et les dogmes sur l'essence du cinéma *pur, absolu*, c'est-à-dire « non joué », faisant paraître seulement des gens simples ou des objets animés par le rythme et la mélodie visuelle. Ils étudiaient les innovations de l'avant-garde française et russe d'alors ; ils invitèrent en Hollande René Clair, Jacques Feyder, Germaine Dulac, Hans Richter, les russes Poudovkine et Eisenstein. Sous l'œil réticent de la police ils passaient *La Mère* de Poudovkine et les productions de l'avant-garde de Paris et de Berlin. Ils tentaient de réformer le goût du public trop attaché aux formules du cinéma mélodramatique dont s'enchantaient la foule, et inspirées par l'imitation trop servile du théâtre. Ils voulaient aussi relever le niveau de l'inspiration des scénaristes confinés dans une littérature trop directement populaire. Ils voulaient affirmer la valeur esthétique du cinéma et prouver que ce nouveau moyen d'expression, « encombré de mécanique » disait Léon Daudet, est capable de produire des œuvres d'art.

Le succès de ses premiers films l'aida à surmonter les hésitations de sa famille ; et tout en demeurant directeur technique de Capi auprès de son père, il put se livrer à sa vocation de cinéaste. Avec l'appui de son frère et disposant de toutes les ressources que lui offrait la firme paternelle, il constitua une société de production placée sous sa direction personnelle, mais revêtant la forme familiale traditionnelle. Son père admettait cette activité « à côté », sensible malgré tout aux éloges que recevait son fils, considéré comme un des plus marquants cinéastes de l'époque. Mais il continuait à regretter que ce fils aîné n'ait pas été un meilleur commerçant !

(*à suivre*)

PIERRE MICHAUT

(1) Joris Ivens a donné récemment à Henri Langlois son premier essai d'enfant, *Brandende Straal* (*Flèche ardente*) (1911), tourné à 13 ans, avec ses parents et ses frères déguisés en Peaux-Rouges, jouant dans le jardin paternel.



Joris Ivens : *Les Brisants* (*Branding*) (1929).





Gavin Lambert

« L'ÉLÉGANTE MÉLANCOLIE DU CRÉPUSCULE »

I

« L'élégante mélancolie du crépuscule »... Chaplin prononce ces mots une première fois dans le film comme une parenthèse nostalgique à une rêverie du vieil article de music-hall sur la rencontre des jeunes amoureux. Ils reviennent dans la scène finale sur un ton d'ineffable tristesse. Ils expriment avec précision toute l'atmosphère sous-jacente de *Limelight* : il y a bien longtemps l'aurore se leva, puis vint l'éclat de midi et maintenant le soleil a pâli; partout les ombres s'allongent...

Le « discours » mélodramatique du film semble avoir déconcerté certains, ce qui me paraît assez incompréhensible. Nos souvenirs ont sans doute tendance à nous donner de Chaplin une image trop confortable, celle de l'homme qui nous a fait le plus rire. Il n'y a guère longtemps cependant la reprise de *City Lights* devait nous rappeler la mélancolie profonde inhérente à toute l'œuvre de Chaplin dont on peut déceler auparavant bien d'autres marques. Ce fût, en 1919, ce court épisode, émouvant et délicat, de *The Vagabond;* en 1918, c'était *Life,* entrepris comme long métrage pour Essanay et abandonné sur la demande des producteurs au profit de courts métrages comiques; puis il y eut, en 1919, *Sunnyside,* pastorale extatique et, bien entendu, *A Woman in Paris* qui date de 1923. Le côté sérieux de l'existence avait, en fait, préoccupé Chaplin depuis longtemps et, chose curieuse, cela fût remarqué pour la première fois en France. Après *The Kid,* en 1922, Louis Delluc écrivit dans sa monographie de Chaplin : « Je reste effaré de l'immense tristesse de Chaplin. Cet homme aura de la

chance s'il ne meurt pas dans un asile d'aliénés. » Le temps peut encore, à ce sujet, avoir son mot à dire.

La formule « Le clown qui veut jouer Hamlet » appliquée à Chaplin, a toujours été déplacée. Certains personnages, Hamlet compris, ont reçu assez de dons pour jouer les deux rôles. Il y a trente ans Chaplin avait réalisé la tragicomédie dans une pureté de formes et de sentiments uniques au cinéma. Aussi bien, d'un point de vue strictement historique, les qualités et les caractéristiques de *Limelight* sont-elles parfaitement logiques; ce qui l'est peut-être moins c'est la profonde réussite avec laquelle ces qualités ont été renouvelées. A soixante-trois ans, Chaplin vient de tracer un portrait plein d'imagination de l'artiste qui vieillit et démontrer de surcroît, que son pouvoir créateur touchait à son apogée. Le cinéma épuise vite les grands talents et cependant *Limelight* a la vitalité d'inspiration et la sûreté d'exécution des meilleures œuvres de Chaplin. Ses nouveaux aspects en font aussi une expérience. L'analyser c'est un peu comme vouloir saisir un miracle... mais il faut bien le tenter.

II

« *The evening of Life brings with it its lamps* » (le déclin de la vie apporte avec lui sa propre lumière). La lumière de Chaplin est une image de la jeunesse, une vision pensive et radieuse. Il semble que Chaplin ait longtemps gardé cette vision en son for intérieur et que maintenant elle le hante, consolation triste et brillante, symbole de la nature de la vie, sans cesse éphémère, mais sans cesse renouvelée. A l'époque de Charlot, *The Kid* et *City Lights* traduisirent cette vision de la façon la plus parfaite. *Limelight* se rapproche de ces films par la construction dramatique et la manière dont sont traitées les situations respectives des personnages. Les rapports sont d'abord ceux d'un protecteur et d'une protégée puis soudain se trouvent renversés. Autre point commun entre *The Kid* et *Limelight* : leurs apothéoses, d'une part le rêve du paradis, d'autre part le ballet final. Mais alors que dans *City lights* l'histoire de Charlot et de la jeune fille aveugle est le prolongement de celle de Charlot et du Kid, *Limelight* fait accomplir un pas en avant à cette situation dramatique.

On peut considérer chacun de ces trois films comme étant dans une certaine mesure des variations sur un même thème, mais *Limelight* se révèle comme la plus complexe et la plus subtile de ces variations. Nombre d'antithèses sont approfondies au cours des rencontres de Calvero, l'artiste en déclin, et de Terry, la ballerine qui monte : celle de la vieillesse et de la jeunesse, de l'expérience et de l'innocence, de l'échec et du succès, de la résignation et du désespoir, celle enfin de la manière de donner et de la manière de recevoir. Par delà cette histoire particulière, il y a toute la généralité de la « vie », cette grande abstraction que Charlot nous suggérait inconsciemment et que Chaplin parvenu à une profonde maturité commence à entrevoir en pensant à lui-même...

L'unité poétique de *Limelight* est l'émanation calme et inéluctable d'une tristesse dont le « motif » se répète constamment. Le film débute de façon classique. Après la première image de la rue de Londres avec son orgue de barbarie et ses gosses attroupés, nous sommes jetés en plein dans le drame. Derrière la caméra, nous pénétrons dans le garni, puis dans la chambre où la jeune fille est étendue sur le lit, la fiole de poison dans la main et le gaz ouvert. Ensuite nous nous retrouvons dans la rue où arrive Calvero, ivre et joyeux. La découverte de la jeune fille par le vieil artiste, son vif désir, ni touchant ni absurde, de l'aider à revenir à la vie bien qu'il se sache ivre, montre combien ce geste l'a affecté, encore plus profondément qu'il ne le croit. Les dialogues des premières scènes, les affirmations passionnées de Calvero, rempli lui-même d'une autre sorte de désillusion, sur la beauté de la vie et puis peu à peu le retour de Terry à la confiance et à l'amour sont exprimés avec une force et une douceur merveilleuses. La manière exquise dont Calvero mime la rose qui veut pousser et le rocher qui veut rester inébranlable, l'aveu hésitant que fait Terry de ses malheurs, le trio nocturne des musiciens des rues, le flirt comique traditionnel avec la propriétaire énorme, tout cela est d'une telle richesse et d'une telle diversité qu'on pense au mot de Taine sur Dickens : « le maître du cœur humain ». Parfois on a l'impression d'être dans la même chambre que les personnages en train d'écouter Calvero parler et philosopher, tout en jetant de temps en temps un coup d'œil à la jeune fille étendue sur le lit pour noter ses réactions. Le premier rêve de Calvero, la comédie extraordinaire du dompteur de puces et les contorsions pathétiques qui la terminent, placent bientôt l'action sur un autre plan : celui de la rencontre de deux êtres dans des circonstances exceptionnelles et à un moment particulier. Ce fait doit être analysé sous tous les angles. De même que l'expérience et la sagesse de Calvero attirent Terry, de même elles le feront plus tard s'éloigner de lui. Comme l'échec de Calvero éveille l'instinct protecteur de la jeune fille, sa réussite comme ballerine isolera le vieil artiste. Par lui elle retrouvera la joie de la jeunesse mais aussi le besoin de la partager avec quelqu'un de son âge. Après avoir revécu sa propre jeunesse à travers elle, Calvero n'en sera que plus convaincu de son appartenance irrémédiable au passé. Tout ce qui les rapproche en même temps les sépare.

La mise en scène rivalise de simplicité délibérée avec l'histoire, aussi formelle à sa manière que celle du ballet. Chaplin situe son film dans le Londres post-victorien de 1910 encore plein des souvenirs de Dickens. (Somerset Maugham note dans *A Writer's Note Book*, après une rencontre avec Chaplin en 1922 : « Pour lui les rues du sud de Londres sont le théâtre d'une gaîté folâtre et d'aventures extraordinaires... Je pense que la seule maison qu'il pourrait jamais considérer comme étant vraiment la sienne serait un second étage sur la cour, dans Kensington Road ».) L'héroïne elle aussi, avec sa beauté effrayée et sa sensibilité fragile, ressemble beaucoup à celles de Dickens.

Remarquons en passant l'exactitude de la reconstitution de Londres. La perfection de l'argot de music-hall, le personnage de la gérante du restaurant où Terry et le jeune compositeur vont déjeuner, le décor





Claire Bloom et Charles Chaplin dans *Limelight.*

du garni, tout cela concourt à mettre en relief la vivacité du souvenir que Chaplin a gardé de Londres qui fut le théâtre de sa jeunesse pauvre et malheureuse. Quand il tourna *Limelight* Chaplin n'y était pas retourné depuis vingt ans.

III

Dans *Limelight,* l'exposition limpide des sentiments a rencontré des détracteurs, comme il s'en trouve toujours en pareil cas. Il est assez facile d'écrire au sujet du Chaplin actuel qu'il est sentencieux (Dickens ne l'était-il pas ?) qu'il s'attendrit sur son propre sort (Hamlet ne le fait-il pas ?) qu'il est infatué de lui-même (n'est-ce pas encore un des traits d'Hamlet ?), mais de telles accusations ne traduisent-elles pas le refus « essentiel » de comprendre ce film plutôt qu'une véritable réfutation ? Ces critiques n'ont pas vu l'élément le plus important à savoir la passion, mobile et justification de *Limelight.* Rien ne pouvait être plus vrai en lui, la seule différence est dans le point de vue de l'identification, Charlot le vagabond, l'anarchiste était le symbole de l'homme en général, or Chaplin depuis *The great Dictator* a cessé d'être cela. Dans ses vrais derniers films, il est devenu un individu. Le fait que *The Great Dictator* et *Monsieur Verdoux* ne réalisèrent pas complètement la transition et qu'ils sont manifestement des films imparfaits, peut expliquer la mauvaise volonté de beaucoup à saisir ce que Chaplin a essayé de faire. Parce que Chaplin raconte l'histoire de *Limelight* en termes simples et superficiellement désuets, on a cru que les émotions contenues dans ce film étaient également désuètes. On a adressé le même reproche à Stroheim et, d'une manière plus justifiée, à Griffith. Il est certain que Chaplin, Stroheim et Griffith, les trois grands maîtres du cinéma muet américain, partagent à l'égard de la vie une attitude morale qui procède du XIXe siècle. De même, en tant qu'auteurs de films, ils ont utilisé souvent les méthodes de récit des romanciers du siècle dernier. Mais vouloir les condamner pour cela, ne fait que refléter l'illusion naïve consistant à croire que chaque époque se suffit à elle-même, artistiquement, et, que le véritable art « contemporain » doit se libérer de toute méthode traditionnelle. L'ar-

tiste « révolutionnaire » n'est pas le seul valable. Ce qui compte sur le plan personnel, c'est l'imagination et la technique propres de l'artiste, qu'elles trouvent un stimulant dans la tradition ou qu'elles s'en écartent. Alors que les films de Chaplin rappellent souvent Dickens et ceux de Stroheim Balzac, il faut reconnaître que du point de vue de l'imagination, Griffith ne dépasse pas toujours le niveau de Ouida ou d'Harrison Ainsworth. Néanmoins la conception d'*Intolérance* reste courageuse et universellement valable même si le pouvoir créateur ne s'y hisse pas toujours au même niveau. L'analyse des mobiles sexuels dans *The Wedding March* ou dans *Greed* est irrésistiblement individuelle. La base dramatique de *Limelight* est, spécialement pour le cinéma, extrêmement osée, d'abord par la nature des relations de Calvero avec la jeune fille et, ensuite par l'analyse pénétrante qui en est faite.

IV

Certes, le film apparaît comme une sorte de longue lamentation sur la vie qui fuit et l'amour qui passe. Mais cette lamentation d'un être qui trouve tout cela profondément triste et qui a commencé à faire avec lui-même une paix difficile, revêt ici une expression aussi riche que variée. Si nous mettons à part les scènes où seuls sont en présence Calvero et Terry, parmi lesquelles les plus puissamment construites et les plus chargées d'émotion, sont celles où la jeune fille s'aperçoit qu'elle marche et celle de leur rencontre après l'échec de l'un et le succès de l'autre, quand Terry ne peut plus dire : « Je vous aime » mais seulement : « Je ferai n'importe quoi pour vous rendre heureux », le film se déroule sur deux registres différents. Il y a d'abord la longue séquence de ballet qui présente une analogie poétique avec la situation du film lui-même et où Chaplin, dans le rôle du clown appelé au chevet de Colombine mourante pour l'égayer, fait une création touchante; puis le spectacle de variétés dont une partie n'est rien d'autre qu'un tel spectacle et l'autre (le numéro du « Printemps » dansé par Terry) l'expression des sentiments propres de Calvero. L'histoire elle-même, ne contient aucune trace de *slapstick*, mais plutôt une certaine dose de comique traditionnel, tout comme le dialogue contient peu d'ironie. Le véritable monde du clown se retrouve dans les deux scènes de music-hall. A sa manière, *Limelight* a beaucoup plus d'unité que *Monsieur Verdoux* qui passait sans cesse de la farce au sentiment et de la satire à la caricature, perdant ainsi, à mon avis, l'unité que son sujet réclamait. *Limelight* nous révèle un Chaplin metteur en scène aussi génial que Chaplin acteur. Dans l'utilisation du dialogue et du son, nous retrouvons la virtuosité dont il fit preuve dans la mise en scène de ses films muets, à l'apogée de sa carrière, pour *City Lights* par exemple. En tant que metteur en scène, les talents de Chaplin ont été souvent sous-estimés. Ses meilleurs films ont toujours été soigneusement construits, la simplicité de leur continuité est le fruit d'une discipline et l'usage qu'il fait de la caméra pour rapporter l'action est à sa façon tout aussi remarquable que celui d'un Stroheim ou d'un Pabst. Loin de manquer d'intérêt cinématographique, certains de ses premiers films, tels que *The Vagabond, The Pawnshop, Easy Street,*

Claire Bloom et Charles Chaplin dans *Limelight.*

comme d'ailleurs les longs métrages, en sont des exemples parfaits. Les adieux à la jeune bohémienne dans *The Vagabond*, la fabrication du moule à gâteau dans *The Kid* (film tourné en deux mois), la danse des petits pains dans *The Gold Rush* et la scène finale de *City Lights* furent réalisés avec une perfection et une précision que le jeu génial de Chaplin a peut-être eu trop tendance à faire passer au second plan. Les angles de prise de vue, le « tempo », le montage sont « du » grand cinéma ou je ne m'y connais pas. De toutes ses œuvres importantes seuls *Modern Times, The Great Dictator* et *Monsieur Verdoux* ont un style qui est loin d'être aussi parfait. Ils seront considérés, je crois, avec le recul du temps, comme une période de transition dans la carrière de Chaplin. En effet, l'élimination progressive du personnage de Charlot relève d'un processus très intellectuel, reflétant surtout dans l'amertume parfois aiguë de *Monsieur Verdoux* ce manque d'abri émotionnel qu'il a su retrouver dans *Limelight.* Il existe même dans ce film des passages de cinéma descriptif qui sont en avance sur tout ce qu'a fait Chaplin dans le genre : ainsi la prise de conscience de la salle déserte à la fin du numéro de dressage de puces, la scène de l'audition de Terry, la prise de vue plongeante du changement de décor pendant le ballet et ce moment exquis de la dernière scène lorsque Terry danse au premier plan et cache un instant le corps de Calvero, gisant sur une civière dans les coulisses. On raconte que lors du premier tour de manivelle de *Monsieur Verdoux* Chaplin déclara : « Pas de chichis photographiques, genre *Hollywood* » et qu'afin d'éviter ce genre de « chichi » il utilisa des procédés périmés, mais dans *Limelight* il a reconnu la qualité d'une photographie composée et harmonisée d'une manière expressive. Beaucoup des images de Karl Struss, notamment dans la séquence du ballet, ont du charme et du style.

On a reproché aux dialogues d'être conduits de façon théâtrale, mais justement, les dialogues de Chaplin n'ont pas ce caractère idiomatique et naturaliste traditionnel sur l'écran, c'est pourquoi ils correspondent à un débit rapide et uni. Tout cela demande du temps et la narration a cette ampleur et cette maladresse fortuite des romans

du XIXe. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de s'étendre sur les maladresses, elles sont manifestes et relativement peu importantes. Néanmoins, il est dommage que Chaplin ait coupé la scène splendide entre Calvero et Claudius « L'homme sans bras », car dans une œuvre de longue durée et à multiples rebondissements, on remarque les vides de façon plus nette. La continuité en est rompue et nous ne sommes plus en présence dans la version actuelle que d'un personnage secondaire, mal dessiné. De plus, le premier des longs dialogues entre Calvero et Terry, débute assez brusquement : on sent qu'il manque quelque chose.

V

Limelight est dans la ligne de cette comédie sophistiquée qu'on trouvait déjà dans *Monsieur Verdoux*. On nous fait prendre conscience de deux conventions : d'une part le style du vieux music-hall londonien et d'autre part celui de la pantomime de Chaplin qui en dérive. La dernière séquence avec Buster Keaton, toujours abstraite à la manière classique, est le moment du film où le comique est le plus « direct », avec ses gags accumulés dans le déroulement de l'action et dans l'utilisation de la caméra, mais même alors, ce violoniste démoniaque incarné par Chaplin, parodiant en quelque sorte la valse de Méphisto, suggère une diversion. La différence semble venir du fait que l'humour de Charlot était celui d'un personnage devenu un symbole universel, alors que dans *Limelight*, pour s'harmoniser avec le reste du film, la comédie est une comédie de caractère. Calvero n'est pas Charlot, mais tel comédien particulier. Certes, il y a en lui des réminiscences de Charlot mais rien que le maquillage suffit à nous faire comprendre, que ces réminiscences font partie d'une convention et ne sont point un retour en arrière. Il est intéressant de comparer la scène où Chaplin joue du violon dans *Limelight* et une scène analogue de *The Vagabond*. L'un des gags au moins (celui où « l'acteur joue de sa moustache ») est exactement le même, mais l'effet fortuit et peu appuyé dans *The Vagabond* devient au contraire délibéré et emphatique dans *Limelight*. *Limelight* nous montre le nouveau masque de Chaplin. On a fait à propos du masque de Charlot, toutes sortes de comparaisons, depuis les estampes japonaises jusqu'à Dürer, mais comme l'écrivit Delluc : « Il est son propre peintre, son seul vrai peintre ». Dans *Limelight* le masque est celui de Calvero en clown ou plutôt, de Charlie Chaplin en clown. Tout ceci suscite bien des souvenirs, car on ne peut s'empêcher de penser qu'il y a derrière ce masque non seulement Calvero-Chaplin mais aussi, à la limite, le vieux Charlot. Comme ce masque est indépendant du reste, qu'il se forme et s'estompe à la fois au cours de l'action, il fait l'effet, extraordinaire, d'un fantôme. Bien que l'ensemble des acteurs soit excellent, c'est le jeu de Chaplin qui parvient à la plus grande perfection. Il possède une maîtrise et une gamme d'expressions dont on pouvait se douter mais qui néanmoins vous coupe le souffle. Il y a trois gros plans qui sont parmi les plus beaux jamais réalisés : d'abord dans la loge du théâtre lorsque après l'échec de son retour Calvero essuie son maquillage et en fixant son

miroir rencontre l'image de l'échec; celle de Calvero en dompteur de puces dans son rêve contemplant la salle vide dont au même moment l'image s'estompe pour laisser voir le visage torturé de l'artiste dans sa chambre à coucher; enfin le gros plan de Calvero mourant, la tête immobile les yeux fixes et la bouche qui se crispe spasmodiquement. Le personnage est merveilleusement dessiné, jusque dans les moindres détails. Ajoutons que le choix par Chaplin de Claire Bloom fut heureux : elle fait son héroïne « très Dickens » une tendre et délicate création.

VI

La comparaison avec Dickens s'impose à nouveau non seulement à cause des affinités de style mais encore de correspondances plus profondes. Même enfance londonienne pauvre et jamais oubliée, même identification avec les proscrits, même crainte de voir le talent s'épuiser, même souvenir d'une jeune fille adorée (Hetty Kelly pour Chaplin et Mary Hogarth pour Dickens) et perdue avant d'avoir été possédée, souvenir qui les poursuivit tous deux et qu'on retrouve portraits exquis; et surtout mêmes gravité et désenchantement grandissants qui les accablèrent face à la société et à eux-mêmes, « *the Old unhappy loss or want of something* ». A bien des égards, *Limelight* tout comme *Our Mutual Friend* ressemble à un dernier mot.

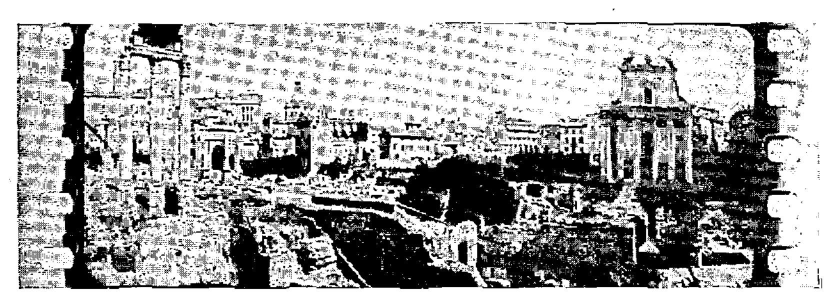
Cependant le Chaplin que nous connaissons n'a pas l'intention de s'arrêter là. Peut-être même exprime-t-il le mieux son dessein dans la scène du café où Calvero et Terry se retrouvent quand il lui dit que tout n'est pas fini mais a seulement changé. Elle lui demande alors : « Pourquoi ne voulez-vous pas revenir ? » La réponse est triste, mais aussi ironique et peut-être prophétique : « *Je ne peux pas. Je dois aller de l'avant. C'est cela le progrès.* »

GAVIN LAMBERT

(Extrait, avec l'autorisation de l'auteur, de *Sight and Sound,* n° 3 de Janvier-Mars 1953.)



Le Cinémascope



Le film large de Filoteo Alberini, 1914 (*grandeur nature*).

LO DUCA : QUELQUES NOTES

Une bonne moitié de l'Europe cinématographique, d'Helsinki à Rome, de Berlin à Paris, s'est trouvée réunie dans l' « américanerie » architecturale qu'on nomme Rex. La démonstration du cinémascope (on voudrait introduire la graphie « CinémaScope », avec ce goût dictatorial qui avait réussi à imposer aux imprimeries allemandes une fusion spéciale pour les deux lettres SS) attirait indiscutablement tous ceux qui sont soucieux de l'avenir du cinéma. Je sais bien qu'il est de bon ton de chercher cet avenir dans des recettes techniques, mais le moindre bon sens veut qu'un « mauvais film demeurera tel, sur n'importe quel écran et à travers toutes les dimensions dont on se plaira de l'enrichir ».

Nous avons donc assisté à cette « grande nouveauté technique » et nous devons en tirer quelques conclusions :

1°) Le cinémascope ne présente en aucune façon des images en relief. Pour la vérité, si la propagande orale a parlé de relief assez fréquemment, la 20th Century Fox n'en a jamais fait état. Les profondeurs de champ, obtenues par lentilles spéciales ou par éclairage soutenu des différents plans, donnent une apparence de relief plus frappante.

2°) L'écran large ne doit pas être considéré comme une innovation destinée à bouleverser les règles de « mise en page » du cinéma. Personne ne prendrait au sérieux le peintre qui « inventerait » de présenter un quinze marine de travers ! Ces dimensions, aussi extravagantes qu'elles soient, ne changent rien à l'affaire, à part quelques effets qu'on pourrait rechercher dans des cadres particuliers et où certains documentaires pourraient trouver leur profit. Mais ces effets seraient aussi saisissants sur un simple *écran large* (du type qu'on peut voir souvent à Paris, au « Paris » et au « Gaumont Palace »), et combien plus harmonieux !

Les inconvénients de cette énorme bande en largeur sont trop considérables pour être escamotés sous prétexte de l'effet de surprise. Chacun sait qu'il y a déjà un léger décalage d'attention à la lecture d'un sous-titre, par rapport à l'image qui se déroule en même temps; qu'on imagine une scène intime de 22 m de large ! La dispersion d'attention aux deux extrémités poussera sans doute les metteurs en scène, si ce procédé a de l'avenir, à inventer des caches qui limiteront le champ et ramèneront l'image au rapport 3/4.

Une des conséquences les plus immédiates de l'adoption d'un tel écran est le ralentissement du rythme qu'il exige. Seul un ralentissement du montage, en effet, peut permettre de compenser la dispersion d'attention provoquée chez le spectateur à la recherche d'un champ visuel adapté à ses yeux. Pratiquement, toute véritable intensité dramatique devrait être abolie à l'avantage d'une surface qui n'est qu'un décor, rarement essentiel aux fins du conte.

3°) La stéréophonie tellement vantée de ce procédé m'a paru assez normale, par rapport à nos connaissances et à nos expériences actuelles. J'ajouterai même que la stéréophonie de Walt Disney (*Fantasound*, 1940) était indiscutablement supérieure. De toute façon, il n'y a ni nouveauté, ni amélioration. En un certain sens, il y a même régression, car le procédé du Dr Fletcher et de ses collaborateurs permettait de mélanger huit pistes distinctes sur trois pistes sonores différentes. Dans *Fantasound*, il y avait aussi possibilité de « compression » du volume du son, avec « expansion » à la projection. Pour ce qui concerne la reproduction du son « en relief », *Fantasound* disposait de trois groupes de haut-parleurs derrière l'écran et d'autres plus petits distribués dans la salle; les groupes principaux comptaient 36 unités; les haut-parleurs supplémentaires variaient selon l'ambiance (le Broadway Theater de New-York avait 2 groupes de 22 haut-parleurs).

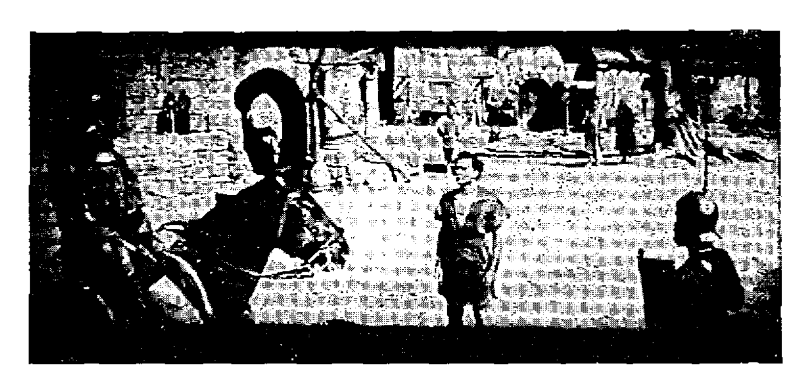
Le cinémascope présente aussi quelques défauts proprement dits, tels le flou assez fréquent de ses images (j'ai reconnu avec difficulté Lauren Bacall dans des fragments de *How to marry a millionnaire*), la parution fréquente à l'écran du schéma lenticulaire qui rend l'image du cinémascope striée verticalement, sans compter des détails qui peuvent être attribués à la projection.

Dans cette affaire du cinémascope, il y a aussi une chose qui me frappe désagréablement : le silence très curieux et très « bureau de publicité » sur l'ancêtre de l'expérience, à savoir Claude Autant-Lara, auteur de *Construire un feu*, réalisé justement par ce procédé. On oublie aussi de rappeler que ces effets « cinémascopiques » étaient déjà atteints, et parfois dépassés, dès 1900, par le film large de Louis Lumière, par l'admirable cinérama de Grimoin-Sanson (qui plongeait, à la lettre, le spectateur au centre d'un panorama circulaire) et par le film large réalisé par Filoteo Alberini, « alter ego » de Lumière en Italie, ancêtres de *Grandeur*, *Magnafilm*, *Natural Vision* et autres innombrables « dimensions » brevetées. Il faut saluer en passant Abel Gance et ses solutions efficaces et cohérentes d'un triple écran en largeur. L'astuce géniale du Professeur Chrétien devient presqu'anecdotique dans l'ensemble de cette histoire, où film large et grand écran se confondent, d'autant plus que le système lenticulaire qui permet de « tasser » l'image sur la pellicule habituelle est désormais dans le domaine public.

Avec le « cinémascope » et les « 3 D », le cinéma reprend son rôle, somme toute légitime, d'attraction foraine, auquel le porte tant de penchants de l'exploitation. C'est là d'ailleurs le côté positif de l'expérience : son côté publicitaire. Toutes ces curiosités peuvent avoir l'avantage de secouer les habitudes du public et de le ramener pour un temps dans les salles obscures. Si sous prétexte de stéréophonie ou d'écran large on réussit à convaincre l'exploitant d'améliorer son installation anti-diluvienne et à renouveler la toile poussiéreuse qui lui sert habituellement d'écran, ce sera déjà une victoire considérable pour le cinéma. Mais ne parlons pas, de grâce, d'art cinématographique et d'horizons nouveaux.

Lo Duca

Le Cinémascope



The Robe (La Tunique), premier film en cinémascope, d'Henry Koster.

FRANÇOIS TRUFFAUT : EN AVOIR PLEIN LA VUE

S'il eut été parmi nous ce matin-là, notre regretté ami Jean George Auriol n'aurait pas été le moins enthousiaste, lui qui, toujours, s'asseyait au premier rang de l'orchestre en disant « au cinéma, il faut en avoir plein la vue ».

Mot admirable, admirable exergue que justifie pleinement le Cinémascope. A mesure que l'on fréquente davantage les salles de cinéma, on éprouve le besoin de se rapprocher de l'écran pour pallier à l'haïssable objectivité critique que procure l'habitude, faisant de nous des spectateurs blasés donc de mauvais spectateurs.

Voici que ce rapprochement à quoi certains se refusaient encore, vient à nous de lui-même, pulvérisant les limites arbitraires de l'écran et leur subtituant celles, quasi idéales, de la vision panoramique.

L'erreur fut grande de la part des journalistes — et il ne faut pas chercher ailleurs les causes de la déception de quelques-uns — de centrer la publicité du Cinémascope sur un effet de relief en réalité inexistant et dont nous n'aurions que faire. Avec l'écran large, le cinéma réinvente, et pour son propre compte, le bas-relief, mode essentiel de la narration en sculpture, et comme lui, accorde à la « profondeur » la primauté sur le « relief » dont nous avons vu, avec les récents films à lunettes polaroïdes, qu'il va à l'encontre des objectifs recherchés n'ayant rien d'autre à nous offrir qu'une vision du monde naïvement monstrueuse et totalement irréaliste. La thèse d'André Bazin selon quoi « l'écran est un cache » (de même que pour J.-P. Sartre : « parler c'est passer les mots sous silence ») est toujours valable avec le Cinémascope ; le cinéma demeure une fenêtre sur le monde mais l'architecture moderne n'a-t-elle point supprimé la fenêtre, verticale, au profit du mûr-fenêtre, baie-vitrée, de forme oblongue ? (Les buildings ; le Corbusier ; *la Corde*, etc...) On peut rappeler ici que le cinéma est un art de la vue, que notre vision naturelle est panoramique et que nos deux yeux, sont l'un à côté de l'autre et non pas l'un au-dessus de l'autre ; ils se complètent dans l'horizontal et ne se sont d'aucun secours l'un l'autre dans la vision verticale.

Tous les problèmes que l'on se pose lorsque l'on réfléchit au Cinémascope : la survivance des gros plans, l'efficacité de mouvements d'appareils, etc... se trouvent dissipés et tout à la fois résolus devant le fait accompli. Les gros plans de Victor Mature dans *La Tunique* sont tout à fait convaincants : le flou est fait autour des visages comme dans *Notorious ;* une longue scène avec Laureen Baccal nous assure de la persistance du plan américain et de son accroissement d'intérêt.

Toute œuvre est plus ou moins l'histoire d'un homme qui marche et l'on marchera beaucoup dans le Cinémascope.

Il est agréable de songer ici aux films que l'on aime et de constater que l'appartement étiré en longueur de *La Corde*, les voitures d'*Europe* 51 et les évolutions du *Carrosse d'Or* gagneraient ici une fascination supplémentaire.

Il est certain, et les extraits présentés le prouvent, que les premiers films en Cinémascope seront très médiocres. Comment le plus génial des directeurs d'acteurs, le plus inventif des metteurs en scène, pourraient-ils improviser le moindre détail original sur un plateau où — se jouant l'argent de tout Hollywood — il ne s'impressionne pas dix mètres de pellicule que douze messieurs en huit reflets ne donnent leur avis et ne refassent les comptes.

Il faudra attendre que le tournage d'un film en Cinémascope soit un acte aussi naturel que le tournage d'un film plat et en noir, et que les metteurs en scène jouissent d'une égale liberté. Il faut admettre que si le Cinémascope est une REVOLUTION commerciale, il est aussi une EVOLUTION esthétique. Si l'on convient que tout perfectionnement doit aller dans le sens de l'efficacité par l'accroissement de réalisme, le Cinémascope est un perfectionnement, le plus important depuis le parlant.

Nous entrons dans l'époque de la vision large. Nous retournerons au cinéma et nous « en aurons plein la vue ».

FRANÇOIS TRUFFAUT.

JEAN-JOSÉ RICHER ET MICHEL DORSDAY : DIMENSIONS ET PROPORTIONS

Les voies du progrès sont impénétrables. Et qui saura jamais dans ce domaine jouer à coup sûr les prophètes ? Toujours est-il que le scepticisme, voire la défiance qui accueillaient le plus souvent les réalisations de la science, à la fin du siècle dernier encore, ont fait place, devant les « miracles » de la première moitié de celui-ci, à une adoration aveugle chez les uns, à une adhésion de principe chez les autres plutôt dictée par la crainte de jouer les dupes retardataires que par l'enthousiasme. Aussi bien la menace du ridicule plane-t-elle plus que jamais sur les pronostics réticents à l'égard des joujoux scientifiques de plus en plus perfectionnés qu'on nous offre, et préfère-t-on sacrifier un sens critique trop souvent pris en défaut aux exigences inconditionnelles d'une attitude « moderniste ».

Ces considérations ne peuvent cependant nous empêcher de penser que le Cinémascope semble assez loin de nous faire faire ce décisif pas en avant vers le cinéma total, le « cinéma de l'espace », qu'on attend toujours. Et d'ailleurs la question ne semble pas, à priori, d'être *pour* ou *contre* le Cinémascope, mais de déterminer dès maintenant l'*importance* de cette découverte, ses possibilités, ses limites et son éventuelle influence, — en d'autres

termes de discerner si l'on a affaire à une curiosité de Concours Lépine, à une révolution du cinéma ou à une bouée de sauvetage commerciale.

Du moins, avant toute autre considération, peut-on porter au crédit de l'invention du Professeur Chrétien son absence totale de rapports avec les procédés stéréoscopiques de toutes sortes que les firmes hollywoodiennes ont cru devoir lancer (et relancer) sur le marché au cours de la confuse et peu convaincante offensive « 3 D » qu'elles ont déclenchée pour tenter de sortir d'une impasse commerciale. Ces procédés, loin d'apporter un élément supplémentaire de réalisme, comme l'a clamé une publicité basée sur un désopilant contre-sens, conviennent bien plutôt aux fantasmagories du genre « Cabinet des figures de cire », ou aux fantaisies poétiques d'un Mac Laren par exemple.

Ici, point d'autre relief que celui qui naît des perspectives classiques de l'image plate, — simplement paraît-il accusé par l'ampleur panoramique des horizons sur lesquels se détachent plus vigoureusement les premiers plans.

Ceci dit, il n'y a pas de différence fondamentale entre l'écran « miracle » du Cinémascope et l'autre. Seules sont changées les *dimensions* et les *proportions*. Dans le premier tiers de la salle, où les conditions de vision, de « participation », sont pourtant les plus favorables, où l'on pénètre véritablement dans l'univers cinématographique, l'image cinémascopique ne couvre pas complètement le champ de la vision du spectateur, laquelle, entre parenthèses, n'a jamais été carrée ni rectangulaire, mais circulaire ou plutôt ovale. A moins peut-être d'être totalement « absorbé » par l'image, au premier rang, le spectateur est donc placé devant une *fenêtre* qui pour être un peu plus largement ouverte que la traditionnelle, n'en constitue pas moins un cadre à l'intérieur duquel apparaît un fragment « isolé » de l'univers qui foisonne autour de lui. Cinémascope ou pas, comment parvenir à *oublier*, à ignorer que l'image est coupée par les contours de l'écran, que ce bras, ce pied ou ce geste ne s'arrêtent pas brusquement *dans le vide noir qui les environne*. Le cache, à propos duquel André Bazin a développé sa théorie, est une convention et le restera, tant qu'on ne placera pas le spectateur à l'intérieur même de l'univers cinématographique pour lui en mettre définitivement et totalement « plein la vue ». Et si, en l'occurrence, cette convention, est sans doute moins déroutante que ne le serait celle du même écran placé verticalement par exemple (susceptible, d'ailleurs, d'ouvrir le champ à de cocasses exercices...), il lui est impossible de se départir à nos yeux de son essentiel caractère arbitraire. Il est bien évident que la vision humaine est plus étendue dans le sens latéral qu'en hauteur. Il n'empêche que personnellement, nous avons éprouvé une certaine gêne à voir l'image non pas « tassée », le mot serait trop fort, mais « arrêtée » au-dessus de la tête des protagonistes (dans la vision naturelle, on a toujours le recours conscient ou non d'un rapide coup d'œil vers le haut pour s'assurer de la présence du ciel, du *plafond ou de* la nuit). D'ailleurs, plus loin de l'écran on se trouve, plus précisément doit se confirmer cette impression d'observer le monde à travers une sorte de meurtrière horizontale semblable à celles des blockhaus et des chars d'assaut par lesquelles tirent les mitrailleuses.

De toute manière, si l'on n'a aucune intention de décrier ici une prouesse technique remarquable susceptible, *dans certaines conditions*, d'un emploi plein d'intérêt, on ne saurait accorder à l'événement le caractère de *nécessité* inhérent à toute révolution profonde, telle que le fut l'adjonction de la parole, par exem-

ple, qui comblait une lacune, alors que l'élargissement des côtés de l'image, qui peut être *parfois* souhaitable (ainsi que l'aération qu'il entraîne), peut tout aussi bien conduire, dans certains cas, à un vain remplissage latéral de l'écran.

L'on a voulu ici se réclamer du seul point de vue esthétique; c'est pourquoi, une fois admis que la *fenêtre* subsiste, tout se ramène-t-il à la question de sa forme et de ses proportions, affaire subjective entre toutes et justiciable des goûts et du tempérament de chacun.

On peut cependant se demander quel sort est exactement réservé à la mise en scène dans l'aventure cinémascopique. De deux choses l'une : ou, comme d'aucuns le prétendent, le Cinémascope constitue un progrès nécessaire vers une vision du spectateur plus naturelle, plus libre, plus souhaitable en même temps que plus rationnelle, et alors, il n'y a pas de problème nouveau de mise en scène, le réalisateur bénéficiant seulement d'une ouverture plus large sur le monde qu'il se contentera de dévoiler un peu plus, — où les proportions et la forme de cet écran étant arbitraires (et moins *équilibrées* que celles du cinéma actuel), le metteur en scène devra modifier ses méthodes, ses compositions, ses cadrages, en un mot *travailler* pour le Cinémascope en fonction de l'image qu'il implique, et l'on peut se demander si, cette fois, l'art naîtra de la contrainte. Peut-être sera-t-on amené à concevoir une mise en scène « couchée », des images aux lignes de force horizontales, comme semble déjà le faire présager les quelques séquences de Negulesco et de Koster, l'un en allongeant ses héroïnes sur des chaises-longues, l'autre en faisant tendre le bras le plus souvent possible aux acteurs dans les plans rapprochés. Quant au couronnement de la reine d'Angleterre, ses défilés et ses cortèges ont fourni, on s'en doute, la matière première rêvée pour l'écran « miracle ». Les gros plans enfin constitueront-ils sans doute un nouvel écueil, à moins de les abandonner progressivement, de revenir aux caches à l'intérieur de l'écran chers à Griffith, ou de se résoudre à laisser diluer l'expression intime d'un visage dans les brumes latérales d'un écran géant.

L'on a livré spontanément ces réflexions hâtives : il ne faudrait pas, pour autant, les confondre avec un jugement définitif. Il faudra attendre, et surtout *revoir*.

Jean-José RICHER

Michel DORSDAY.



Bande du Chrono Brevet Gaumont-Demeny, 1909. (*Grandeur nature*).

Chris Marker

LETTRE DE HOLLYWOOD

Sur trois dimensions et une quatrième

Hollywood, juillet 1953

Nous croyions que c'était l'ère atomique. Mais point. C'est l'âge stéréoscopique. Tout-à-l'heure, en passant sur Hollywood Boulevard, j'ai vu qu'un restaurant affichait des « *3-D Dinners* ». Je me demande bien... Dans son programme de la Télévision, Bob Hope se chausse le nez de lunettes Polaroid lorsqu'on lui présente une demoiselle au buste affirmatif, et le 3-D permet un nombre indéfini de plaisanteries où se trouve mêlé le nom de Jane Russell. Enfin, tout Los Angeles raconte l'histoire du monsieur qui entre dans un 3-D cinéma au milieu d'une séance, et se trouve gêné par le dos considérable d'un personnage assis devant lui. « Ne pourriez-vous vous mouvoir quelque peu » dit-il poliment en lui frappant sur l'épaule, « vous me bouchez la vue ». Et l'autre : « Je peux pas, je suis dans le film. » Cette belle humeur est méritoire dans une ville investie, ravagée par la famine, et qui attend au fond avec anxiété les résultats de son arme secrète pour savoir si elle survivra, tandis que les antennes de TV, perchées sur les toits comme des vautours, attestent la menace, et la promesse de la curée.

Ville morte. Il se tourne en ce moment *vingt-six* films sur Hollywood (y compris les co-productions et les films réalisés à l'étranger). Les studios Warner ont fermé. MGM produit deux films, 20th Century Fox deux également, Paramount un, RKO un. Le chômage dans l'ensemble de l'industrie est estimé à 80 %, récupéré en faible partie par la télévision (qui porte ainsi le comble à ses maux en s'en montrant le remède). Pourtant, autant qu'on puisse le savoir, il semble que la désertion des salles avait atteint son... plancher, et qu'on pouvait espérer, après les lunes de miel du public et de la télévision, une bénéfique saturation suivie de reflux. Mais Hollywood n'a pas voulu, ou pas pu, attendre, en face des chiffres : sur 23.344 cinémas aux Etats-Unis, 5.038 ont fermé depuis la fin de la guerre, et selon une progression accélérée qui permet de craindre pour la fin de cette année un chiffre double. Bien qu'ils recourent maintenant automatiquement à des industries de compensation telles que la vente intensive des confiseries, 33 % des cinémas ordinaires et 28 % des *drive-ins* (cinémas pour autos) ont perdu de l'argent en 1952 (ce qui prouve, en passant, qu'en dépit de ce qu'on laissait entendre, 28 % au moins des couples fréquentant les *drive-ins* faisaient attention au film). Enfin, le *Council of Motion Picture Organizations* nous a mis sous le nez cette équation lapidaire : lorsque la vente des postes de télévision monte de 2 %, le chiffre d'affaires des cinémas baisse de 1 %.

Sur quoi il se trouve ici comme partout des gens pour vous dire d'un air mauvais : « Si seulement Hollywood comprenait qu'il faut faire de bons films... » L'argument me paraît faible, car le dernier film de série **B** semble

du Bresson à côté de l'aliment moyen du téléspectateur. A tout prendre, il est peut-être encore préférable que Hollywood ait engagé la bataille sur le terrain de la forme plutôt que sur celui du contenu. La sottise et la paresse des programmes de télévision américaine sont incommensurables, pour ne rien dire d'une image en tapioca, ni des ravages psychologiques de ce monstre sournois qui ramène les apparences de l'intimité en en détruisant l'essentiel. Bref, Hollywood a décidé qu'à défaut de raisonnable il fallait du neuf, et que le neuf c'était le relief. Et puisqu'il s'agissait de chiffres, les chiffres semblent dire que Hollywood n'avait pas tort. En ses trois premiers jours d'exclusivité à New-York, *House of Wax*, le grand cheval de la Warner, a ramassé 75.000 dollars — 26 millions de francs et quart. Et depuis, de chaque nouvelle ville où il apparaît, le 3-D envoie ses bulletins de victoire.

S'ensuit une levée en masse de nouveautés. Lorsque la technique n'en fournit plus, on sollicite le vocabulaire. Tel cinéma qui a remplacé son écran par un plus neuf en profite pour suggérer, par le terme d' « écran magique » ou de « dernier cri de la projection » que ce remeublement a quelque chose à voir avec le 3-D. On ressort les anaglyphes de 1935 en les présentant comme un perfectionnement. On compose des programmes avec 10 minutes de 3-D et deux *features* à bon marché, de telle façon que les affiches laissent penser que le programme entier est en relief (un de ces films est généralement une histoire de jungle, afin de créer une assimilation de la mémoire avec *Bwana Devil*, etc.). Parmi les procédés réellement neufs, *Natural Vision* et *Paravision* soulignent qu'ils détiennent le véritable relief, tandis que le Cinémascope en tient pour le relief psychologique, et se flatte de, lui, se passer de lunettes. Il y a encore l'Audioscope, le Tri-opticon, le Polarama, le Triorama. Et au sommet, le Cinérama, qui continue d'avoir ses places louées trois semaines à l'avance, et qui vient de planter son fanion à Hollywood même. (On aimerait bien savoir ce que devient dans tout cela le procédé d'un autre Français, Sinibaldi, qu'on nous avait annoncé voici deux ou trois ans comme la grande merveille). Bien entendu, les plus astucieux des exploitants utilisent dialectiquement ce tintamarre pour faire ressortir à leur tour les films plats. Albert Margolies, distributeur, a jugé le moment opportun pour ressortir un film *muet : The Freshman*, avec Harold Lloyd (1925). Et il le présente en ces termes : *Ce film révolutionnaire renvoie acteurs et spectateurs à leurs places, les uns sur l'écran et les autres sur leurs sièges. Des savants, utilisant les dernières méthodes de calibration, ont déclaré que l'écran du cinéma « Paris » était particulièrement bien adapté à la projection de ce film. En présence du problème de découvrir un écran qui ne soit pas plus convexe que concave et réciproquement, les hommes de science se sont aperçus par des tests que l'écran du « Paris », étant tout plat, se prêtait parfaitement au 2-D, procédé utilisé dans « The Freshman ». Cela veut dire qu'il ne sera pas nécessaire de reconstruire la salle. Cela veut dire qu'il n'y aura pas de lions sur vos genoux, de haut-parleurs dans les coins, à l'intérieur des chandeliers, sous votre siège ou dans les lavabos... Vous pourrez jouir du film confortablement, en sécurité... Et, incidemment : c'est un bon film.* »

On ne saurait en dire autant des premiers films du nouvel âge qui nous sont passés devant la lunette. On s'étonne même que, dans cette ville où tout est possible, personne ne se soit avisé qu'il pourrait être drôle de faire un bon film en 3-D le risque n'était pas grand ; le succès, dû à la nouveauté du

procédé, assuré; le public venait pour chausser des lunettes et voir des gens dans l'espace, le reste ne comptait guère, on pouvait tout se permettre, même une histoire, un dialogue, que sais-je, même du talent, personne n'aurait tiqué. Mais sans doute les gens de talent se méfient-ils, et laissent-ils essuyer les plâtres par d'autres. Il est frappant de voir la désertion actuelle de Hollywood par les metteurs en scène de première grandeur, et symbolique que les deux seuls hommes importants en activité, Zinneman et Huston, soient précisément en train de tourner hors du pays, l'un à Hawaï et l'autre à Londres. Aucun réalisateur de quelque importance ne s'est encore compromis avec le relief. Seule exception : Hathaway, qui va diriger pour la 20 th Century Fox *Prince Valiant* en Cinémascope. Mais depuis *Niagara*, nous savons qu'Hathaway a pris le parti de se moquer du monde, et qu'il le fait avec beaucoup de talent.

A défaut d'homme de génie, c'est à André de Toth (1) qu'est revenu l'honneur de porter le premier coup aux films plats, avec *House of Wax*. Chronologiquement, la priorité appartenait à Arch Oboler et à cette chose que vous avez vu à Paris, et qui s'appelle *Bwana Devil*. En dépit de (ou plutôt, si l'on y mesure le temps gagné, et conséquemment l'argent, grâce à) son grandiose mépris des incidences photographiques du nouveau procédé, *Bwana Devil* a été une bonne affaire. Mais l'évènement, le Chanteur de Jazz de l'âge stéréoscopique, c'est *House of Wax*. Avant de fermer ses portes, la Warner a soigneusement concerté son jeu, et tout mis de son côté : technique satisfaisante, compagne de publicité terrifique, et parfaite adéquation du sujet. L'idée d'aller déterrer un classique de l'horreur, le *Cabinet des Figures de Cire*, n'est anachronique qu'en apparence. L'horreur est ce qui se porte le plus aux Etats-Unis en ce moment. Cela se juge dans n'importe quel rayon de magazines, en panoramiquant devant ces radiogrammes de l'inconscient américain que sont les *comic books*. Ils ont bien changé depuis notre jeune temps : Lil'l Abner, Dick Tracy, Dagwood et Blondie sont repliés dans les coins, Terry et Steve Canyon sont mobilisés en Corée, il y a le contingent habituel d'histoires d'amour à vous recoudre le cœur, mais la grande vente, celle qui s'étale sur deux étagères au moins, est celle des histoires de terreur, de cauchemars, de morts-vivants, où les couvertures et les scénarios renchérissent dans le seul domaine où nulle censure ne croit devoir intervenir. On peut se demander ce qui se passe dans l'esprit du lecteur (et je ne pense pas seulement aux enfants : l'adulte frustré est beaucoup plus dangereux) que l'on rencontre à chaque station d'autobus, à chaque restaurant, méditant devant le gros plan d'un visage d'homme enterré jusqu'aux yeux et cerné par d'énormes fourmis rouges, ou d'un zombie aux chairs dégoulinantes qui tend ses griffes vers une fille hurleuse. Ce sont des dizaines de visages déformés par la peur, scalpés, aveuglés, torturés. (Et on ne s'étonne plus de trouver, dans l'une de ces publications, une série anthologique des moyens de torture à travers les âges, avec dessins fort précis). La clef en est peut-être justement dans cette peur, et cette nécessité de la fixer. Et pour comprendre son apparition en ce moment particulier, il suffit de descendre d'une étagère, et de retrouver les mêmes visages tourmentés, convulsés, sur les couvertures des *War comics*, consacrés en partie à la guerre de Corée,

(1) A noter que André de Toth qui est borgne est le seul homme de Hollywood à qui soit interdite la perception du relief stéréoscopique.



Joseph Turkall, Coleen Miller, Irene Anders dans *Man Crazy*, d'Irving Lerner.

en partie à la « prochaine guerre mondiale » (avec l'avertissement d'usage, comme dans le fameux numéro spécial de *Collier's* : c'est en nous y préparant que nous l'éviterons...). La chose la plus frappante est que ces têtes de monstre ne sont pas prêtées uniquement à l'ennemi. *Combat Casey* est le héros américain 1953 : il a certainement la touche du Prussien à barbe rousse des caricatures de la guerre de 14, il embroche le chinois avec un grand rire barbare, essuie le sang sur sa baïonnette d'un air hagard, et en coince la lame entre ses mâchoires de primate lorsqu'il repart en patrouille. Car dans l'imagerie américaine d'aujourd'hui, l'homme au couteau entre les dents, c'est le G. I.

Je pense que cela compose un tableau cohérent du climat dans lequel tombe *House of Wax*. Et si timides que soient les outrances de l'écran à côté de celles de l'imprimé ou de l'imagination, on n'en pouvait rêver de plus appropriées. Certes, on en a pour son argent : bagarre au milieu d'un incendie, lente défiguration des mannequins fondants, morts qui se relèvent dans la morgue, strangulations de l'homme noir, génie malfaisant, géant idiot, et autres surprises que vous avez vues. Depuis des semaines, de petits stéréoscopes en boîtes, suspendus à la porte des cinémas, donnaient au public un avant-goût des scènes les plus sanguinolentes du film. La grande première a eu lieu à minuit, à Hollywood et à Los Angelès, avec des projecteurs verdâtres qui décomposaient d'avance le spectateur. A une heure et demie du matin, nous rentrions tous chez nous, cherchant vaguement de l'ectoplasme sous la descente de lit, en nous demandant si nous avions vécu une soirée historique. Le sadisme avait eu sa part. Et le cinéma ?

Eh bien, il faut reconnaître que c'est du travail soigné, à peu près sans faute. Plus d'effets de gigantisme et de distortions à la *Bwana Devil*, une

définition satisfaisante, un procédé de couleur efficace (Warnercolor). Tout cela aurait pu n'être pas négligeable. Mais il s'agissait de remporter *une* victoire totale, et par conséquent, selon une tactique éprouvée à Hollywood, de frapper au niveau le plus beau. Le scénario s'adressait au sadisme du spectateur, la réalisation s'adresse à *sa* bêtise.

Car on ne saurait comparer le spectateur d'avant-le-relief, et celui d'après-le-relief, au spectateur d'avant et d'après le son, et moins encore à celui d'avant et d'après le cinéma lui-même. La simple vue des images bougeantes sur un écran pouvait longtemps se suffire et émerveiller. Les entendre parler apportait tout de même un sacré bouleversement. Les voir à trois dimensions... Là, l'amplitude est beaucoup plus faible, puisque notre esprit reconstruit de lui-même le relief, et qu'au mieux le 3-D le *soulage* d'une opération constante plutôt qu'il ne lui apporte une révélation. Il suffit de fermer un œil sous la lunette polaroïd pour s'en persuader. Le relief en lui-même n'est rien, il est *beaucoup moins* que le son, moins que la couleur. Il ne peut commencer à être que par l'usage qu'on en fait. Il sera esthétique ou ne sera pas (mais pour l'instant, il est plutôt convulsif). Et le seul problème sera de donner le sentiment de l'espace, de jouer de l'espace. Pour donner le sentiment d'un vase de fleurs, il y a deux procédés : mettre en valeur ses formes et ses couleurs, par des moyens esthétiques — ou bien vous le casser sur la tête.

Sans hésiter, de Toth est allé droit au plus facile. Et la fonction fondamentale du 3-D, *pour l'instant*, semble être de flanquer à travers la figure du spectateur la plus grande variété d'objets. C'est un jeu de massacre à l'envers. Dans *House of Wax*, on attrape ainsi successivement plusieurs mannequins, un mort, une hallebarde, des balles sur une raquette (héritées d'un numéro des anaglyphes, et qui n'ont rien à faire dans cette histoire), *un squelette*, des coups de poing, le pied des danseuses du Con-Con, des meubles... Est-il utile de dire qu'on se lasse plus vite de cette surprise à répétition que de tout le reste, et *qu'en fin de compte* c'est là où l'efficacité n'est pas cherchée, qu'elle opère ? Reconnaissons un effet qui porte, lorsque la surprise opère cette fois d'avant en arrière, et qu'un personnage apparaît sans crier gare en premier plan, en se levant de dessous le cadre : là, il se lève réellement devant vous, et vous sursautez. Mais on s'y fera aussi. Alors que des deux films en 3-D présentés à ce jour, le seul instant prometteur pour l'avenir du procédé est un plan de *Man in the Dark* (où on prend dans la figure un oiseau, un pot de fleur, un chariot de montagnes russes et plusieurs détectives...) où il ne se passe rien : une femme marche dans la rue, elle sort d'un magasin et porte deux paquets. Et soudain, premier repos dans ce passage à tabac d'images, on s'aperçoit qu'on *sent* le mur éloigné d'elle, qu'on *sent* le volume des paquets, qu'on *sent* le modelé de son visage et de ses épaules. Cela ne dure pas, deux minutes après ils sont encore à se lancer des choses à la tête, mais nous avons eu, enfin, le sentiment de l'espace, et nous savons que ce pourra être une valeur cinématographique, lorsque les réalisateurs auront fini de jouer à se faire peur.

Et après tout, ce sentiment de l'espace, il est bien dans la logique des choses. Sous sa confiscation et sa caricature actuelle, le relief n'est-il pas l'aboutissement de notre très chère profondeur de champ ? Les recherches du côté de la mise en scène en profondeur n'exprimaient-elles pas cette impatience, et ce troublant phénomène par lequel des créateurs qui croient poursuivre un but particulier participent de la *respiration et du* développe-



Christine White et Neville Brand dans *Man Crazy*, d'Irving Lerner.

ment collectif d'un art, obéissent aux lois qu'ils s'imaginent inventer ? *Citizen Kane* sera-t-il au 3-D ce que la *Passion de Jeanne d'Arc* était au film sonore — le couronnement de toutes les techniques présentes, et l'impatience de la suivante ? Peu importe alors que ce soit par tel ou tel procédé que la métamorphose s'effectue, si elle doit se faire. Je n'ai guère confiance, dans les lunettes, par une sorte de préjugé, il faut bien le dire, réactionnaire : ce serait la première fois qu'une forme d'art a pour première condition de se mettre un corps étranger sur le nez. Mais comptons sur la science pour résoudre ce problème, fût-ce en créant des bébés aux yeux naturellement polarisés. Il y en aura bien d'autres, à commencer par la dimension des écrans et la disposition des salles. Dans l'état des choses, le spectateur placé près de l'écran perd considérablement de la définition, et participe à un monde gazeux — placé loin, l'écran lui apparaît comme une espèce d'aquarium d'où s'échappent de temps à autre des fusées qui viennent se perdre dans le no man's land. Car le film à deux dimensions a ses limites, celles de l'écran, reconnues et admises. Mais la troisième dimension *n'a pas de limite*. Pas de cadre en avant ni en arrière. Pour la première fois, dans un moyen de représentation, l'infini fait son apparition. La balle de tennis qui échappe à ses deux seules destinations possibles : être avalée par le bord inférieur de l'écran, ou vous arriver dans l'œil, se perd, cesse d'être. Un monde à trois dimensions sans rien de tactile est un monde de fantômes, nous y sommes aussi étrangers que les morts de Sartre, plus étrangers que dans le monde, admis, des images plates. Nous admettrons sans doute un jour le réalisme du relief, mais il faut toujours un temps d'incubation. Le réalisme ne va pas forcément de pair avec le perfectionnement de la représentation. Il ne vient pas de l'imitation de la réalité, mais de la référence à une représentation

admise de ladite. Le côté « *actualités* » des films italiens l'illustre assez bien, et il n'est que de penser à un film comme *The Quiet One*, où le fait d'être agrandi de 16 en 35 et de présenter en conséquence un grain plus apparent, assimilait l'image à la photo de journal, et tirait précisément de son imperfection technique un surcroît de crédibilité. C'est peut-être pourquoi chaque progrès technique s'accompagne d'abord d'un recul esthétique.

Mais les choses vont vite, dans la vie du cinéma, et les marges s'y recoupent. Tandis qu'en dépit de ses prétentions le 3-D tourne le dos au réalisme, le film plat arrive enfin à s'y établir comme en son domaine privilégié. Dernier bastion, le film américain lui-même y passe. Et l'événement de ce dernier mois pourrait bien être, en dépit de *House of Wax* et de ses trompettes en relief, la présentation discrète de *Man Crazy*, d'Irving Lerner. « Moi, j'ai trouvé une quatrième dimension : j'ai une histoire » fait dire à un producteur la dernière anecdote à succès. Lerner n'avait que deux *dimensions*, mais il avait une histoire.

Voici quelques années, dans une petite ville américaine, un docteur sortit le soir, laissant sa maison à trois *baby-sitters* (jeunes filles qui se louent pour garder les enfants pendant l'absence des parents), lycéennes de 16 à 18 ans. Lui parti, elles décident de jouer à se costumer, et au cours de leurs fouilles découvrent une boîte contenant 17.000 dollars. Du coup l'on se désintéresse du baby à sitter et l'on s'en va mener une débauche sans fantaisie à New-York en s'offrant de jolies robes, des nightclubs pour avoir l'occasion de les mettre et des garçons pour avoir l'occasion de les ôter. Mais l'hôtel est pris de soupçons, un des galants s'enfuit avec la clef du coffre public où les tounettes avaient déposé l'argent, la police arrête tout le monde, et le plus attrapé est le malheureux docteur, qui n'avait pas porté plainte. Cet argent provenait principalement d'avortements, et il le cachait pour le soustraire au fisc. Scandale. Suicide du docteur et emprisonnement des petites filles, coupables d'avoir cru ce qu'on leur dit tous les jours sous différentes formes : que l'argent est la clef de tout, et que s'il est méritoire de ramasser une épingle tombée, il l'est d'autant plus de ramasser 17.000 dollars lorsqu'on bute dedans.

Philippe Yordan et Sidney Harmon se sont inspirés de ce fait divers pour écrire *Man Crazy*, qu'ils ont financé eux-mêmes pour pouvoir le traiter sans concessions, et dont ils ont confié la réalisation à Irving Lerner. Lerner est un homme du documentaire. Il a été le caméraman de Flaherty pour *The Land*, le monteur de Van Dyke pour *Valley Towa*. Il a fait, pendant la guerre, en compagnie de Robert Riskin et de Phillip Dunne, de l'*O. W. I. Overseas Branch* un des meilleurs centres de production de courts métrages. On lui doit *A Place to Live* (1941), le film sur Toscanini et l'hymne des Nations à la fin de la guerre, et l'adroit et ironique *Muscle Beach*. Il cherchait l'occasion de traiter une « histoire » en documentariste, lorsqu'on lui proposa de tourner *Man Crazy*. Avec des moyens réduits (moins de 200.000 dollars), en 16 jours de tournage (11 pour l'essentiel de l'action, 5 pour le reste, y compris une très belle « présentation de Hollywood » en pur ciné-œil), tout en décors naturels (une quarantaine de lieux différents) et en utilisant un seul acteur expérimenté parmi des débutants ou des amateurs, aidé par la virtuosité de Floyd Crosby, vétéran lui aussi du documentaire, mais dont l'éblouissante rentrée dans *High Noon* a fait le cameraman le plus demandé de Hollywood (c'est lui qui a dirigé la photographie de *Man in the Dark*...),

Irving Lerner qui se trouvait dans les conditions mêmes du « néo-réalisme » en a tiré un film qui mérite toutes les vertus attachées généralement à cette étiquette.

Bien sûr, il ne suffit pas de tourner en dehors des studios pour être réaliste, et Jules Dassin nous a prouvé qu'on pouvait parfaitement faire de l'expressionnisme en décors réels. Mais ici l'utilisation du vrai drugstore, des vrais appartements et des vraies rues de Hollywood s'inscrivait dans un parti-pris autrement décisif. La clef en était la liberté totale laissée au réalisateur : de tout ce que j'ai vu de films américains ces temps-ci, se dégage l'impression d'œuvres amphibies, où le film conçu par le réalisateur se mélange au film conçu par le producteur et aux retouches apportées par différentes personnes physiques ou morales, chacun de ces films dominant les autres pour un moment avant de retomber dans la mêlée. Lilian Ross nous a éclairés là-dessus avec son histoire de *Red Badge of Courage*. Cette différence éclate dans la caractérisation des personnages. Je ne dirai pas que les acteurs de *Man* Crazy sont « meilleurs » que ceux des films américains habituels : il n'y en a pas de meilleurs. Et qu'ils soient des acteurs de second plan renforce plutôt leur crédit. C'est une loi, qu'à Hollywood il n'existe pas de mauvais seconds rôles. La médiocrité est un privilège des vedettes. D'ailleurs, pour une Lana Turner ou une Marilyn Monroe, la grande majorité des stars est composée d'extraordinaires bêtes de cinéma qui font corps avec leur personnage à ce point qu'après une habitude prise de films américains, et étant entré par je ne sais quelle *sehnsucht* dans un cinéma où l'on donnait *Justice est Faite*, je suis resté béant devant le nombre de ces messieurs et de ces dames qui *récitaient leur rôle*. Mais cette élite d'acteurs ne peut rien contre tous les tabous qui minent leurs personnages de l'intérieur, et leur infligent de tels soubresauts psychologiques qu'à la fin la statue s'écroule. Ce qui frappe dans *Man Crazy*, c'est la parfaite conformité de ce que disent et font les personnages avec ce qu'ils sont, socialement et physiquement. Sans doute vaut-il mieux ne point trop décortiquer ce film avant sa sortie en France, que nous souhaitons. Mais je crois que l'on se souviendra longtemps de cette étonnante poignée de gosses : Colleen Miller, Irène Anders avec sa sensualité veule, Joseph Turkal, sorte de Gérard Philipe méchant. Neville Brand qui apporte dans cette histoire l'accent de la santé, sans jamais tourner au redresseur de torts. Et dans le rôle du pharmacien volé, l'acteur John Brown. Et plus que toute autre, Christine White... — qui sont aux *teenagers* d'Amérique ce que les enfants de *Sciuscia* étaient à ceux d'Italie.

Et c'est là que le film court un danger. Dès qu'on parle de réalisme, nous nous attendons plus ou moins consciemment à voir des gens qui se comportent comme des Italiens. Tout ce que la réalité américaine renferme de superficiel, d'inachevé, de paresseux risque d'être porté au compte du film dans l'exacte mesure où il lui sera plus fidèle. Il n'est pas exclu que l'Amérique elle-même refuse de se reconnaître dans ce miroir trop plat. Ce manque de style, d'accent, qui empêche la plupart des adolescents américains d'avoir l'éclat de leur vitalité, fait partie de l'ascèse du constat. Un peu plus de folie dans l'emploi que les trois filles font de leur finance rendrait peut-être ce passage plus « agréable » mais trahirait la vérité, et même la vraisemblance, de leur enthousiasme frigide. Il est remarquable que, pour ne pas désespérer de leurs personnages, pour garder du moins du fond de cette anecdote un élan vers la vie, deux sous d'espoir, les auteurs ont été obligé

d'inventer, d'ajouter un rôle, de laisser à la fin (et d'une façon trop habile pour que je la dévoile) une chance à la pureté. La réalité ne laissait aucun espoir, elle était simplement sordide. Je ne pense pas que Yordan et Harmon soient moins honnêtes, et Lerner moins « réaliste », en ayant ainsi refusé de faire du *naturalisme un* alibi à la contagion du désespoir.

C'est que dans le réalisme, l'amour de la vie joue un aussi grand rôle que sa représentation. En même temps que le choix d'un langage, il est une attitude de l'esprit, une volonté. Cette volonté précisément qui manque à Hollywood, au milieu du concours des moyens les plus propres à lui donner une expression, au premier signe. Une patiente et géniale investigation de tous les moyens de représentation de la réalité, depuis les incendies de forêt jusqu'aux incertitudes du cœur, est en chantier depuis des années dans cette grande raffinerie, sous des prétextes moins ascétiques. De là vient qu'il n'est presque pas de film de Hollywood, si bête ou odieux qu'il paraisse, où ne vous frappe au passage une trouvaille, un nouveau matériau à soigneusement enregistrer pour un jour en faire un meilleur usage. Le bruit du coup de corne qui cloue Jose Greco à la *barrera*, dans cette grosse machine prétentieuse qu'est *Sombrero*, vaut à lui seul quatre-vingt deux minutes d'exaspération. Et faute de trouver assez d'aliments à sa faculté de traduction, Hollywood en est arrivé un jour, comme le renard de *Lili* qui pour offrir une fourrure engage la sienne, à se déchirer soi-même, à faire admirer son style de dissection sur son propre cadavre, et ç'a été *Sunset Boulevard.*

Si l'opération 3-D devait ne pas réussir, ou si elle condamnait le cinéma à s'enfoncer de plus en plus dans le genre *House of Wax*, si Hollywood était réellement condamné à mort, il serait moral de voir cette extinction *coïncider* avec tous les signes d'une floraison promise. L'existence de *Man Crazy*, celle de *Salt of the Earth*, le film sur les mineurs entrepris avec l'appui du C.I.O. mais saboté par la brigade antirouge et peut-être terminé malgré tout au Mexique, les œuvres de Wyler, de Wilder, de George Stevens (qui nous donne en ce moment, avec *Shane* qui mériterait à lui seul un article, le premier western réaliste), témoignent d'une incroyable possibilité de grand cinéma. Une théorie qui a cours ici veut que si la télévision est victorieuse, tant mieux : la TV deviendra le *mass medium*, et le cinéma relaiera le théâtre dans un secteur de divertissement plus élevé. Outre que le prix d'un film le fait mal concevoir autrement que sur une base de succès populaire, il y a dans cette notion des « masses » joyeusement abandonnées aux jeux du cirque pendant que l'élite se tape la cloche du cinéma pur, quelque chose de fort déplaisant. Quoiqu'il en soit, ce sont les mois à venir qui vont nous dire si Hollywood, qui ne fait pas le meilleur cinéma du monde, aura été du moins l'endroit du monde où le meilleur cinéma était possible, mais rien que cela — et si l'Amérique est décidément la terre des richesses gaspillées et des espoirs déçus.

Chris Marker

Jean-Jacques Kim

LES DESSINS ANIMÉS EN RELIEF

ou

L'invention d'un nouvel espace

Nos lecteurs verront sans doute que certains des problèmes posés par Chris Marker dans sa « Lettre d'Hollywood » au sujet du relief débouchent directement sur ceux évoqués ici par Jean-Jacques Kim, d'où la place de cet article dans la composition de ce numéro. (N.D.L.R.)

La photographie et le cinéma ont doté notre œil d'une seconde nature et l'ont habitué à reconnaître le geste dans la vision plate. C'est pourquoi, au lieu de nous sembler *plus naturelle*, la vision d'un film en relief nous oblige à une nouvelle transposition qui nous introduit d'emblée dans le monde d'une nouvelle dimension où nous nous trouvons provisoirement désorientés.

Mac Laren a parfaitement compris à quelle gymnastique notre œil allait être soumis. Dans ses dessins animés il ne cherche pas à nous restituer le réel, mais il se sert tout simplement du relief en magicien, créant un autre univers, un univers jamais vu, un univers non représentatif.

Qu'on nous présente les bords de la Tamise où un savant conférencier, aussitôt notre imagination, à l'occasion du faux-relief cinégraphique, *reproduit* un monde qui nous est familier et nous *croyons* à la proximité ou à l'éloignement. C'est de proximité et d'éloignement qu'il s'agit et le relief reste extérieur à nos actes. La meilleure preuve de cette extériorité est cette minute d'adaptation nécessaire au début de chaque projection, minute pendant laquelle se produit une impression étrange qui donne son caractère aux dessins animés en relief de Mac Laren : car dans ses œuvres nous sommes complètement dépaysés et nous ne risquons pas cette assimilation consentie aux paysages et aux personnages.

Nous restons spectateurs en face d'un tableau à plusieurs plans, d'une œuvre qui tient le milieu entre le rêve et la géométrie pure, semblable à ces dioramas, tableaux ou boîtes magiques que nous regardons se mouvoir à travers une vitre, à ces boules de verre où tombe inlassablement sur un village baigné de liquide une neige insaisissable.

Les mouvements du personnage-arabesque qui se catapulte dans un milieu intouchable nous entraînent sans émotion dans un monde du mouvement et de la dimension pure.

L'espace du dessin animé en relief ne ressemble pas à notre espace familier. Dans la vie courante je saisis LE mouvement en exécutant UN mouvement. Je sais de quelle profondeur est constitué mon entourage en y essayant un pas ou une danse, je mesure la profondeur d'une rivière en y plongeant la main ou le corps tout entier. (Comme je pourrais le faire au bord de la Tamise ou dans le bureau du conférencier.) Au contraire l'espace du dessin animé en relief est un espace dans lequel je n'agis pas, une sorte d'espace négatif semblable à l'Etre-Non de la métaphysique chinoise. Je sens que je ne peux pas aller y mettre les mains, qu'il n'y a pas de vitre à casser pour « entrer dedans ». C'est un univers dans lequel tout mouvement devient dilatation et contraction, mutation de forces inhumaines, assez semblables en cela aux dimensions évasives de nos rêves où nous sentons dix fois plus — ou dix fois moins — de temps qu'il ne nous en faut réellement pour tomber d'un toit ou gravir les degrés d'un perron inaccessible.

Nous sommes dans le cinéma pur où il n'y a que du mouvement, un mouvement privé, je le répète, de références à notre action quotidienne.

Si les ballets abstraits de Mac Laren sont au féminin ou au masculin, le spectateur n'entre jamais dans le bal. L'espace du film en relief ne déborde pas derrière lui. La troisième dimension n'est pas la sienne. C'est une *demi-troisième-dimension* qui n'a rien de commun avec la nôtre. Une troisième dimension qui n'est jamais celle de la salle obscure ou du fauteuil. Celle de nos jambes engourdies et de nos paupières closes.

Ce n'est pas l'espace qui nous est enfin donné, rendu, mais nous qui, de notre fauteuil, sommes sollicités de nous abandonner aux *dimensions absolument nouvelles* d'un mouvement inhumain, contre-nature, proprement cinégraphique.

C'est précisément pourquoi nous ne saurions décrire les films de Mac Laren avec notre vocabulaire commun. Il nous faut utiliser, pour traduire ces textes visuels et auditifs, une symbolique au confluent de la géométrie, de la poésie et de la mystique.

JEAN-JACQUES KIM

Note. — Dans *Now Is The Time,* Mac Laren utilise la musique synthétique directement dessinée sur la bande sonore. Et nous assistons pour l'audition exactement au même phénomène que pour la vision du « dessin animé en relief » que l'on devrait plutôt appeler « mouvement en espace ».

La T.S.F. et le film sonore ont habitué le spectateur à une sorte de « musique plate » qui se différencie par son manque de profondeur de l'audition d'un orchestre dans une salle. Impression que ne nous restitue pas la musique synthétique. Celle-ci fait jaillir outre des tonalités inattendues, des notes qui éclatent dans l'espace, des sons qui se meuvent du proche au lointain comme l'écho de l'orgue dans une cathédrale, nous frôlent pour ensuite nous échapper à la manière des météores. Un peu comme si la source musicale se déplaçait dans l'espace même du film. Je ne vois que l'enregistrement à l'envers de la partition de Jaubert pour *Carnet de Bal* et, peut-être, certains accents de la trompette du jazz américain pour nous avoir fait pressentir cette intensité gothique de la musique dessinée.



Nous avons reçu quelques lettres d'abonnés s'étonnant que nous n'ayons publié sur le Festival de Cannes qu'un seul article d'ordre général. Nous avouerons tout à nos lecteurs : il nous reste au « marbre » un compte rendu détaillé de tous les films présentés à Cannes de plus d'une vingtaine de pages ! Les débordements de l'actualité nous ont empêché jusqu'ici de le publier et nous hésitons maintenant à le faire avec un tel retard. Néanmoins, encouragé par ces réclamations, voici déjà l'avis d'André Martin sur les dessins animés présentés au Festival, avis qui n'est pas déplacé après l'article de Kim. Par ailleurs que Monsieur Gieure se rassure : nous parlerons aussi du film Japonais, Les Enfants d'Hiroschima, *un des plus beaux films présentés à Cannes.* (N.D.L.R.)

André Martin

FILMS D'ANIMATION AU FESTIVAL DE CANNES

Presque tous les films sont tournés au rythme mécanisé et normalisé de 24 images par seconde. Il s'agit là d'une évidence technique que personne ne prend même plus la peine de considérer. Pourtant cette utilisation de la caméra et du film, bien qu'étant la plus répandue, n'en est pas moins qu'une des nombreuses possibilités offertes par l'imprimerie-cinéma.

De tous les films présentés au Festival de Cannes seul, celui de Bunuel El (Tourments) *a osé bouleverser un instant avec un naturel parfait la paresseuse et sacro-sainte succession mécanique des 24 images-seconde pour imager les réjouissances et inconvenantes hallucinations du héros. Ainsi que bien entendu les œuvres de quelques partisans décidés de cet aventureux cinéma d'animation, pour qui un film, qu'il soit dessin-animé, film de poupées animées, ou même de prise de vue directe, ne peut être autre chose qu'une œuvre sentie et agencée image par image. A la rencontre internationale de Cannes, les films d'animation ont comme toujours désarçonné les amateurs et fait parler de travers les spécialistes. Encore une fois, annonces, communiqués, affichettes, fiches techniques ont avec allégresse tout confondu, marionnettes et dessin animé. Dès qu'il s'agit de film d'animation, qu'ils soient anglais ou japonais les traducteurs ne connaissent plus leur langue et s'abandonnent à un même espéranto incompétent. Au fond il n'est pas grave que les amateurs de cinéma les plus passionnés n'y regarde pas de si près, et confondent dans une même indifférence émerveillée des formes d'écritures totalement différentes, des mondes de possibilités complètement séparés. Cependant comment peut-on aimer tellement le Cinéma, à quoi cela peut-il servir de voir TOUS les films, si l'on est incapable de voir et de suivre TOUS les Cinémas.*

Peter Pan, *le dernier long métrage de Walt Disney séduira immanquablement ceux qui n'ont jamais rien vu et que la médiocrité industrielle séduit toujours si elle se présente sous des apparences impeccables. La niaiserie attendrissante de certains passages est assez grosse pour que les parents ne doutent pas un instant que ce film est « pour les enfants ». Parmi les rééditions de vieilles tournures comiques élimées et de faux paroxysmes dramatiques surnagent quelques trouvailles qui rappellent le conte de James Barrie.*

Par contre Disney continue à apporter une sollicitude particulière à la série « C'est la vie ». Pour Oiseaux Aquatiques, *le réalisateur* Benparpstein *a bénéficié d'un choix de documents sensationnnels venus de tous les points du monde. Mais c'est surtout le traitement de ces éléments qui a donné au film son caractère. Après un premier montage, un montage plus précisement musical a augmenté la consistance chorégraphique des plans. C'est alors qu'est intervenus une équipe d'animateurs de dessin-animé (plusieurs ont travaillé à* Peter Pan), *ainsi que Ub Iwerk, l'un des créateurs du « cartoon » musical.*

Considérant chaque image des plans de prise de vue directe séparément comme des dessins d'animateurs, ils les ont réanimés. Doublant, triplant les images ils ont collé étroitement le mouvement visuel sur les silences, les immobilités et les accélérations de la musique. Placé sous le signe de la science naturelle et de la Seconde Rhapsodie Hongroise de Liszt, cette bande

par son synchronisme chaleureux et primaire, l'anthropomorphisme dansant des animaux produit un effet considérable. Bien que basé sur des documents en prise de vue directe, Oiseau Aquatique *devient finalement un dessin-animé, comme Walt Disney ne prend plus la peine de les faire faire.*

Le « National Film Board » du Canada avait envoyé un dessin-animé de *Colin Low,* Sport et Transport *qui a remporté le Prix du Film d'Animation. Ce court métrage avait à retracer avec minutie l'histoire des moyens de transports au Canada, du premier canoë de trappeur à la soucoupe volante. En suivant ce programme rigoureux Low n'a pas retrouvé l'élan et le style des films qu'il a réalisé avec Georges Dunning* (Cadet Rousselle *par exemple*). *Il n'est pas étonnant de le retrouver sur des positions de replis qui font le charme voyant de Bosustow : économie de mouvement devenant un style un peu trop ostensible, emprunt au vocabulaire linéaire simplifié des comics américains. Cependant ce film sans rythme ni proportion contient des « fonds » dont l'humour graphique et la fraîcheur de couleur ne se contente pas d'emprunter au talent des illustrateurs de « Vogue » et du « Harper's Bazaar ».*

Plus original, mais malheureusement moins parfait, et par conséquent moins primable, Kujira (La Baleine), *film japonais d'animation de Noburo Ofhuji nous donne une première idée de cette importante production de dessins-animés japonais dont on ne sait rien. Illustrant une jolie historiette pleine d'un érotisme sage et légendaire, ce film dont les mouvements ne semblent pas toujours totalement contrôlés fait preuve dans certains mouvements fluides d'une agilité jusqu'alors inusitée.*

Deux films seulement de marionnettes tournés image par image ont été présentés. Gazouly petit oiseau, *court métrage français de Starewitch et Sonika Bo. Encore un film qui conviendra à la sensibilité mal éveillée de certains parents, pour qui les pires bêtasseries se parent d'une pureté enfantine. L'aventure éculée d'un petit oiseau maladroit, plongé sur une musique laide, dans un montmartrisme vieillot est illustrée par la stupéfiante adresse de Starewitch, l'un des plus habile animateur de marionnettes de monde, qui, peut-être pour cela n'a jamais été capable de donner un style à ses films, ni de se constituer une équipe de secours, afin qu'il y en ait un tout de même.*

Figure Head (*Figure de Proue*) est une expérience des réalisateurs britanniques *John Halas et Allan Crick. Ce petit film en Technicolor combine des décors solides et des marionnettes avec des éléments de dessin-animé. L'utilisation au tournage d'un « écran polaroïd » permet la superposition de ces deux mondes d'animation. On retrouve dans les mouvements l'économie et la rigueur plaisante des films de la série « Charley », mais sans le même élan ni la même conviction.*

Enfin, avec Marionnette de Toone, *Jean Cleinge n'a pas fait un film d'animation, mais a fixé le bien curieux spectacle d'une troupe de marionnettes flamandes interprétant « Le Bossu ». Le son de la voix du commentateur, imitant toutes les voix, dans un charabia-patois où les mots français se prolongent d'étonnantes résonnances nasales accorde au film une aptitude soutenue au dépaysement qui semble être un effet de l'art.*

Malheureusement aucun film ne représentait à Cannes, Trnka, Georges Dunning, Norman Mac Laren et Paul Grimault. Leur absence d'une sélection annuelle de film d'animation suffit à donner l'impression que l'art de l'image par image est en deuil.

André Martin

NOUVELLES DU CINÊMA

FRANCE

• Voici les films français en préparation : *Les Aventures de Figaro, Barbier de Séville* (avec Luis Mariano, Carmen Sevilla), *Mam'zelle Nitouche* (Max Ophüls, avec Fernandel), *Les Hommes en blanc* (René Clément), *Le Prêtre ouvrier* (Henri Calef), *Les Aventures d'Arsène Lupin* (Christian-Jaque, avec Gérard Philippe), *L'Affaire Maurizius* (Julien Duvivier), *Charmants Garçons* (Christian-Jaque, avec Martine Carol), *Don Quichotte* (Marcel Pagnol), *Le Village Magique* (Le Chanois, avec Robert Lamoureux), *Le Grand Jeu* (Robert Siodmack, avec Gina Lollobrigida).

• Carlo Rim a terminé récemment le tournage de *Virgile* dont il est, bien entendu, le scénariste. Ses interprètes sont : Robert Lamoureux, Yves Robert, Rosy Varte, Geneviève Kervine et Saturnin Fabre.

• La Cinémathèque Française lance un appel pour que soient retrouvés trois films qui lui manquent pour posséder l'œuvre complète de Jacques Feyder. Il s'agit de *Visage d'enfants* (1923) tourné en Suisse, *L'Image* (1924) tourné en Autriche et *Thérèse Raquin* (1927) tourné en Allemagne.

• Sacha Guitry donnera à Versailles, le 6 juillet prochain, le premier tour de manivelle de *Si Versailles m'était conté* en Gévacolor. La distribution exceptionnellement brillante comprendra : Jean Marais (Louis XIII), J.-P. Aumont (le Cardinal de Rohan), Michel Auclair (le duc de St-Simon), Edwige Feuillère (Madame de Montespan), Charles Vanel (Monsieur de Leyrie), Sacha Guitry (Louis XIV vieux), Georges Marchal (Louis XIV jeune), Gino Cervi, Charles Laughton.

ITALIE

• Un Festival du film agricole aura lieu à Rome du 3 au 12 octobre dans le cadre de l'Exposition Agricole (juin à octobre).

• Allessandro Blasetti a commencé *Temps actuels* en couleur. Parmi les interprètes, citons : Alba Arnova, Andrea Checchi, De Sica, Elisa Cegani, Lea Padovani, Marcello Mastroiani, Danièle Delorme, Yves Montand, Dany Robin et François Périer.

• Ettore Giannini tourne — en couleurs aussi — *Carrousel Napolitain* avec Yvette Chauviré, Leonide Massine et les ballets du marquis de Cuevas.

• Ricardo Freda va donner bientôt le premier tour de manivelle de *Théodora, Impératrice de Byzance,* avec Georges Marchal, Irène Papa et G.M. Canale.

• Luchino Visconti commencera en août *Senso* avec Alida Valli, Farley Granger et Massimo Girotti.

ETATS-UNIS

• Delmer Daves tournera prochainement *The Story of Demetrius* suite de *The Robe,* d'Henry Koster, qui marquera les débuts de Susan Hayward dans le Cinémascope. Son partenaire sera Victor Mature qui tenait le rôle principal dans le film de Koster.

• Fin juin ou début juillet, Walter Lang commencera la réalisation de *There's no Business Like Show Business,* premier Cinémascope musical en Technicolor, adaptation cinématographique d'une célèbre opérette d'Irving Berlin.

• Les prises de vues de *Hondo* — le premier film réalisé en relief et en Warnercolor avec la nouvelle caméra dite « tous procédés » — ont commencé au Mexique. Réalisateur : John Farrow. Vedettes : Géraldine Page, John Wayne, Ward Bond et Robert Arthur.

• Après avoir terminé, au Mexique (décidément très en vogue), *Blowing Wild* avec Gary Cooper, Ruth Roman et Anthony Quinn, Barbara Stanwyck va commencer son premier film en relief : *Moon lighter.* Réalisateur : Joseph Bernhardt. Partenaire : Fred Mc Murray.

Michel Dorsday

Situation de l'Amérique



Marilyn Monroe dans *Troublez-moi ce soir.*

Lorsque Stendhal voulait situer et comprendre un pays, il se penchait sur les chroniques et les histoires. Nous allons au cinéma. Plus précises que les récits, les images limitent notre imagination. Nous n'avons plus guère que les ressources de l'exégèse. Encore faut-il qu'elle soit justifiée par de constants appels aux souvenirs. Si le film favorise le rêve, il est aussi — sur bien des points — la base de notre enseignement. C'est un lieu commun qu'il faut rappeler. Un réfrigérateur compliqué dans un intérieur modeste est plus évocateur que dix pages sur l'ambiguité du progrès. Sans même parler ici de l'influence extérieure : *où passe notre cinéma, nous vendons plus de nos produits,* disait le président Hooer. L'affaire d'ailleurs — à l'origine — n'est pas préméditée. Si d'autres pays, d'autres peuples ont voulu, veulent (et quelques-uns avec raison et honnêteté) être les premiers, les plus *grands* du monde, les Etats-Unis par contre, le sont malgré eux. Seul, de posséder leur a donné l'envie de posséder plus encore.

Le citoyen Kane reçoit beaucoup d'argent et conquiert son premier journal. Il se doit d'accroître sa fortune et de truster la presse de son pays. Il lui faut alors un château à la mesure de cette puissance. Ainsi de suite. Il ne peut que se heurter à son propre personnage. C'est bien là qu'est le drame. Il ne lui reste qu'un incompréhensible regret celui de son enfance. Il ne l'a pas connue. Il se trouve projeté sans transition dans un immense domaine où, tout puissant, il lui faut avancer coûte que coûte. Qu'il aille n'importe où, il ne voit plus jamais que lui-même. La grandeur et la souffrance de l'Amérique est de jouer, et de vivre sans cesse la scène finale de *The Lady from Shangaï.* Elle n'a jamais pour compagnon que son propre miroir. C'est le récit angoissant de ce dialogue qu'elle nous offre chaque jour. Voilà déjà une réponse à ceux qui la disent primitive et rétrograde. Car ce dialogue est d'une étonnante richesse. Il peut même tenter de la libérer ; il donne alors au *double* un visage qui n'est plus exactement humain : *The Day the Earth stood Still* (*Le jour où la terre s'arrêta*) de Robert Wise, *When Worlds Collide* (*Le choc des mondes*) de Rudoph Maté, *Destination Moon* (*Destination lune*) de Irving Pichel ne sont pas des jeux. A travers leurs anticipations, les Etats-Unis espèrent. Ils ne sont plus seuls.

Cette solitude d'abord collective (de la solitude naît la méfiance, naît la haine) sera bientôt particulière à chacun, mais, *phénomène capital,* n'engendrera jamais le désespoir définitif. Au cinéma, ce n'est pas seulement une solution conformiste de happy end. Si les Etats-Unis ont conscience de mal

comprendre le monde (et comment pourrait-il en être autrement ?), ils ne se sont pas *résignés au* malheur, ils cherchent: *ce doit être dans le soleil*, dit le vieil Amberson. Il leur arrive de tricher : leurs personnages sombrent dans les paradis artificiels. Justement, ce ne sont pas pour eux des paradis. L'alcool ne les soulage pas. Quels rêves pourrait-il leur apporter ? Ils ne peuvent retourner qu'en eux-mêmes, et ils *ont* un passé trop récent. Ray Milland, après son week-end désemparé, comme Joan Fontaine, dans *Something to live for* de George Stevens, retournent à la santé il leur faut trouver ailleurs l'exutoire de la révolte. Il semble le trouver d'abord contre leur système. Des conditions de travail (*The Grapes of Wrath, — Les raisins de la colère*, de John Ford, ou *Death of a Salesman, — Mort d'un Commis-voyageur*, de Laslo Benedeck), de l'amour introuvable (*Three Secrets — Secrets de femme* — de Robert Wise, *Come back little Sheba — Reviens petite Sheba*, de Daniel Mann) jusqu'aux conditions des arts et du journalisme en particulier (*Dreamboat — Un grand séducteur* — de Claude Binyon, *Big Carnival — Le gouffre aux chimères* — de Billy Wilder, *Deadline U.S.A. — Bas les masques* — de Richard Brooks, *The Sound of Fury, Fureur sur la ville*, de Cyril Endfield) peu de choses sont épargnées. Mais si l'on y réfléchit bien, le système s'est imposé à eux — on est tenté de dire contre eux. Leur morale le veut parfait. Ils le défendent donc avec énergie, mais inconsciemment, s'y reconnaissent peu. Le système est seul un symbole. Leurs affaires les intéressent beaucoup plus. Dans le miroir, le double de Rita Hayworth à l'agonie garde son regard dur. C'est contre lui qu'il convient, pour eux, de se révolter. Mais cette révolte prend le nom différent de folie. Le fou n'est jamais qu'à la désespérante recherche de lui-même. Il veut traverser le miroir et se confondre avec l'image. Les films américains de plus en plus nombreux portent témoignage de cette étrange tentative qui ne manque pas de grandeur et qui est exempte de toute hypocrisie.

Nous n'en prendrons que deux exemples. Blanche, dans *A Streetcar named Desire* (*Un tramway nommé désir*) de Elia Kazan, est poursuivie par la hantise de se construire un passé. Quand on demande : qui es-tu, c'est beaucoup plus qui étais-tu que l'on veut dire. A cette dernière apostrophe, les Américains ne peuvent *exactement* répondre et l'on sait combien ils en souffrent. On imagine très bien l'impossible passé de Blanche sur des airs de Mozart. Pour symboliser cette grâce, ils n'ont que les airs désuets du premier folklore sur lesquels on dansait. La nostalgie d'un John Ford est de cet ordre. Il nous montre toujours les mêmes bals qu'il regrette visiblement de toujours devoir situer vers 1880. Blanche cherche de l'aide. Mais pour l'aider, qui trouve-t-elle ? Un grand garçon, une femme toute simple. Figure de l'Amérique que ce garçon, fort, terriblement fort. Il semble simple ; ses réactions sont brutales, mais brusquement nous pouvons découvrir une grande finesse dans ses intentions, une compréhension subtile de la situation. Pourtant, jamais il ne pourra aider Blanche : si son corps est fort, son âme ne l'est pas. Son âme est à faire. L'autre femme choisit une situation différente : elle fuit. Le garçon reste hébété. L'Amérique consciente est à terre. Elle demande grâce. Elle se résigne. Nous ne voulons croire qu'en une résignation momentanée. Dans son cerveau les batailles se sont faites trop violentes. Il a fallu qu'elle crie. Connaîtrons-nous les résultats de ces cris ?

Peut-être. Un autre film nous vient. *Don't bother to knock* (*Troublez-moi ce soir*) de Roy Baker. Il n'a plus d'ambiguité. L'Amérique se symbolise dans sa plus belle fille, sa plus attirante, celle qui est la plus nimbée par sa sexualité

très praticulière : Marilyn Monroe. On ne l'habille pas de robes voyantes. Elle n'est presque pas maquillée. La reconnaissance est évidente. Elle a le visage de l'innocence. Il ne faut pas qu'on puisse la craindre. On lui confie les enfants. On lui parle comme à une personne digne de foi et sur laquelle on peut compter. Ses réponses sont sensées et bonnes. Trop bonnes, nous devrions déjà y prendre garde. Il est caractéristique que la première alerte vienne de l'exaspération de son désir. Mais personne ne veut l'assouvir. Le plaisir porterait une trop grande peur, une trop grande responsabilité. Marilyn, autrefois adulée, choyée, angoisse ceux qui l'approchent. Le temps n'est pas venu de la réflexion. Ne pouvant trouver l'équilibre dans cette passion toute primitive qu'elle réclame au fond de son corps (et qui deviendrait le centre de l'univers comme pour les danseuses tahitiennes), elle le cherche dans le meurtre. Elle a déjà essayé ce meurtre sur elle-même, mais elle n'a pas réussi. Elle est trop forte. Sa décision de tuer l'enfant — les enfants — n'est pas fortuite. Quelle délivrance ! Au sommet de l'hystérique puissance, qu'elle soit donc déçue et seule ! Mais que sa solitude soit absolue et *contre tous.* Qu'elle soit une fin en soi. C'est le massacre des innocents. Les compagnons lucides de Monroe se rendent compte. Il est bon que ce soit l'asocial, le bandit, le méchant, l'ancien méchant qu'est Richard Widmark qui se penche sur elle. Il y découvrira les raisons de sa haine et de son mal. Il connaîtra le bon chemin. (On veut garder l'espoir !). Il apaise la jeune femme. Comme les petits renards celle-ci redevient douce et se laisse caresser. On la persuade (on est là dupe jusqu'au bout) qu'elle n'a pas voulu tuer l'enfant. Elle reprend l'ancien air de l'innocence. Si, un moment, nous avons pu croire que tout s'écroulerait, tout maintenant revient dans l'ordre. Les cris nous ont simplement alertés. Il n'y a d'autres solutions que celles de la fraternité, mais les fous ne sont pas fraternels.



Marilyn Monroe dans *Troublez-moi ce soir.*

L'Amérique se situe, *réellement*, dans ce que j'aimerais appeler, fort mal, « une inconscience responsable ». La plupart du temps, elle nous offre, très consciemment, un regard tout autre. Nous verrons le mois prochain, qu'à travers les figures de femmes en particulier, les films américains prennent presque toujours le visage de la vertu comme la peut refléter le sourire de Pier Angeli dans *The Light Touch* (*Miracle à Tunis*) de Richard Brooks.

Mais comme il est réconfortant d'autre part, de voir, avec vérité et justice, comment s'incarne l'Europe. Roberto Rossellini, à travers *Europe 51,* film sublime, lui donne l'auréole de la sainteté. Le mot de folie est aussi prononcé. Mais c'est une folie qui veut sauver les enfants et qui ne se refuse jamais aux forces du progrès. Ingrid Bergman sourit et son sourire nous redonne confiance.

Michel DORSDAY.

LES FILMS



Ingrid Bergman dans *Europe 51* de Roberto Rossellini.

GÉNIE DU CHRISTIANISME

EUROPE 51, film italien de Roberto Rossellini. *Scénario :* R. Rossellini, M. Pannunzio, S. de Feo, I. Perilli, A. Pietrangeli. *Images :* Aldo Tonti. *Musique :* Renzo Rossellini. *Interprétation :* Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Masina, Sandro Franchina, Teresa Pellati. *Production :* Ponti-de-Laurentis, 1952. *Distribution :* Lux Films.

Il me plaît, d'abord, d'associer dans un même hommage *Europe 51* et le *Carrosse d'Or* de Renoir, pensant qu'à la lumière de ce seul, et sans doute étrange, rapprochement, au delà des mots et des preuves, le génie des deux plus grands cinéastes d'aujourd'hui ne laissera pas s'imposer d'emblée sa fulgurante évidence. Ces deux œuvres ne seraient-elles l'une et l'autre qu'un admirable chant sur le thème de la solitude morale qu'un semblable parallèle ne me serait apparu comme non seulement possible, mais nécessaire. Ici comme là, une femme oppose à la grimace du monde la grâce de sa vocation; à la mécanique du geste appris, à sa bestialité ou sa pauvreté de bon ton elle substitue, là, l'innocence, la liberté de la nature, ici, le miracle d'une chair transfigurée : l'âme se montre au jour, noie le corps dans sa lumière, le forme à son image, le cerne d'une aura de clarté qui décolore, ternit tout à son

approche. La cérémonie sociale, ses rouages mis à vif, tourne au grotesque ou au sordide. Et dans la comédie de Renoir, comme dans le drame de Rossellini, un même respect de l'homme, de la créature, maîtrise la satire, sans, toutefois, l'émousser. La première en l'ironie de sa « morale », rendant au théâtre ce qui lui appartient dans l'expression du sentiment le plus vrai, dore le théâtral apprêt de la vie comme d'une seconde ingénuité — si bien que nous nous prenons à regretter la convention d'un siècle qui savait s'offusquer. De même, dans une bouleversante dernière image, la seconde offre la vision de nos inquisiteurs et pharisiens modernes s'éloignant lentement, le dos courbé sous le poids, sinon d'un remords, du moins d'un doute, tandis que là-haut dans la cellule aux murs blancs où ils enfermèrent la *Sainte*, les plus belles larmes qui furent jamais versées sur un écran — larmes de joie, de pitié, de peine, de pardon — semblent briller pour eux comme la promesse d'un salut.

⁂

Ce film a donc pour sujet la solitude d'une âme aux prises avec l'incompréhension bornée des uns, la condescendante sollicitude des autres. A travers les pièges des faux devoirs, des fausses doctrines, de la fausse religion (1), de la fausse science, cette âme s'ouvre une voie vers la charité et, au terme de son échec humain, accède à la sainteté. Nouvelle Jeanne d'Arc, voire nouvelle Antigone, elle parcourra les étapes d'un procès vieux comme le monde. Ce ne sont plus ici les sollicitations de la chair, l'aveuglement d'une foule (je pense au *Miracle*, à *Stromboli*) qu'elle aura à affronter, mais ce que notre société moderne considère peut-être comme sa plus estimable conquête, les règles d'une certaine hygiène morale pour laquelle l'exception n'est pas tant vice ou erreur que maladie à soigner et à guérir. Ce que Rossellini dénonce ici ce n'est pas (comme tant d'auteurs qui se prétendent à l'avant-garde de leur temps) tout ce que notre justice peut encore garder de préjugés, de cruauté consciente ou d'hypocrisie, mais bien ce qu'elle croyait avoir inventé de plus apte à garantir l'humanité, la tolérance de ses arrêts. N'y a-t-il pas là comme une réminiscence du procès de Socrate (2) qu'épargnèrent les Trente et que la démocratie condamna ?

Mais au delà de cet aspect humain et combien actuel d'*Europe 51*, je décèle en ce film une ambition plus haute, comme si, non content d'exposer les méfaits d'un matérialisme de doctrine ou de fait, il se proposait par la seule force de ce qu'il offre aux yeux, les regards, l'attitude, l'être physique de cette femme et de ceux qui l'entourent, de prouver l'existence de l'âme même. L'œuvre de Rossellini est si profondément imprégnée de la symbolique chrétienne que l'apparence la plus immédiatement sensible s'y laisse spontanément diviser en ce qui, en elle, participe à la chair et ce qui participe à l'esprit. J'ai employé le mot de symbole, n'en possédant pas d'autre : un tel art est métaphorique comme celui des vitraux et des cathédrales, mais, de son impuissance à expliciter le rapport du signe à l'idée, de l'invisible au visible, il tire cet extraordinaire pouvoir de donner l'intensité d'une évidence à ce qui n'est, ailleurs, que pressentiment, fugace impression. C'est peut-être parce que, de tous les arts d'imitation, il est le plus rudimentaire, le plus proche de la reproduction mécanique que le cinéma est à même de cerner de plus près l'essence métaphysique de l'homme ou du monde. Simple outil, la caméra ne rend que ce qu'on exige d'elle. Soyez athée, elle vous offrira le spectacle d'un monde sans Dieu où il n'est d'autre loi que le pur mécanisme de la cause et de l'effet, univers de cruauté, d'horreur, de banalité, de dérision. L'originalité de Rossellini est d'être parti de cette vision même, et jamais travail de mise en scène ne fut plus délibérément objectif, plus grossièrement documentaire, ne refusa avec une telle rigueur de se plier à ce jeu, dit-on subtil, qui, par l'interférence de l'effet et de l'intention, un plus ou moins savant dosage de ce qu'on montre et de ce qu'on suggère se targue de nous faire accéder aux mystères d'une vie intérieure qu'en son principe il nie. L'immanence refusée postule une transcendance. Les larmes

(1) A ce propos, regrettons les coupures de la version présentée à Paris.

(2) Un *Socrate* fut au nombre des projets de Rossellini.



Europe 51 de Roberto Rossellini.

d'Ingrid Bergmann n'ont rien de cette beauté épurée que les tragédiens ou les poètes surent donner à l'expression des nobles sentiments : elles sont de la bête tout autant que de l'ange et même, dirai-je, participent à la grimace de cette comédie qu'elles dénoncent. Et pourtant... Là est l'incompréhensible, le miracle : comment expliquer puisque c'est ce miracle en tant que tel qui nous est montré ?

*
**

Europe 51, les *Fioretti*, le *Miracle*, nouvelles pierres de cette cathédrale que la chrétienté ne cesse de dresser à la gloire d'un Dieu qui n'est pas mort dans son cœur. De même que la beauté de l'art gothique ne nous est sensible que par le truchement du sentiment religieux et prouve, par là-même, le génie de l'Idée qui l'inspira, de même les derniers films de Rossellini nous permettent enfin d'entrevoir les limites de cet aimable athéisme auquel le cinéma contemporain doit en général ses œuvres les plus admirées. Et, dépassant dans le paradoxe, la thèse célèbre de Chateaubriand, j'oserai prétendre que, pour l'art qui nous concerne ici, en dehors d'une philosophie, d'une morale, d'une psychologie, d'une poétique, directement ou indirectement nées du christianisme, il n'est pas pour lui de salut ; que seule une religion qui proclame au nombre de ses dogmes l'existence d'une « chair spirituelle » peut se satisfaire des insuffisances, des exigences d'un moyen d'expression pour lequel, au delà du réel, il n'est pas de frontière entre possible et impossible, pour lequel il est moins difficile de prouver le miracle que d'expliquer l'explicable. Qu'une danseuse paralytique guérisse par la pratique d'une thérapeutique mentale fort en vogue, cela vaut à tel film récent ses scènes les plus touchantes, mais, tout en même temps, nous fait déplorer l'impuissance du metteur en scène à exprimer par des moyens propres à son art le pouvoir de la pensée sur le corps du conscient sur l'inconscient. Car en apparence, quelle différence avec le dressage d'un chien ? — il est vrai que, dans tel autre, peut s'en faut que l'on ne donne une âme au dit chien ! — Le génie de Rossellini est, comme celui de la religion à laquelle il se réfère, de savoir découvrir une si étroite union et en même temps une si infinie distance entre le royaume des corps, son matériau, et celui de l'esprit, son objet, que les effets les plus éprouvés d'un art déjà vieux — et dont il use avec quelle autorité, quel raffinement — se trouvent tout naturellement accéder à la dignité d'une signification combien plus nouvelle, plus riche, plus profonde.

MAURICE SCHÉRER



Une scène de tournage de *Pâques Sanglantes* de G. de Santis.
On reconnaît Ralf Vallone et Lucia Bose.

L'ORDRE DES CHOSES

NON C'E PACE SOTTO GLI ULIVI (PAQUES SANGLANTES), film italien de GIUSEPPE DE SANTIS. *Scénario :* Gianni Puccini, Giuseppe de Santis, Libero de Libero, Carlo Lizzani, *Images :* Piero Portalupi. *Musique :* Goffredo Petrassi. *Interprétation :* Lucia Bose, Ralf Vallone, Folco Lulli. *Production :* Davanzati-Lux Films, 1950.

Quand à la fin de ma chronique sur *Stazione Termini,* j'ai dit que le cinéma italien *n'existait* que par deux créateurs, Vittorio de Sica et Roberto Rossellini, j'entendais bien sûr le cinéma italien en tant que phénomène collectif, en tant que participant essentiel au mouvement général des idées. Mais si des créateurs ont le rare bonheur de faire par leurs phrases ou leurs images la synthèse de leur temps, comme un Sartre par exemple dans la littérature française contemporaine, il appartient à d'autres, comme un Maurice Pons avec *Métrobate,* d'avoir le mérite tout aussi rare d'œuvre exceptionnelle et parallèle. Au cinéma, Michelangelo Antonioni nous l'a bien montré avec *Cronaca di un Amore,* et c'est bien, je crois, ce que nous montre Giuseppe de Santis avec ces *Pâques sanglantes,* film étrange que nous voyons en retard et dans de très mauvaises conditions. Si tout comme la *Chronique,* les *Pâques* sont en proie à la malédiction, une même interprète, Lucia Bose nous restitue l'angoissante atmosphère (elle eut dans le film son premier rôle) et c'est par elle qu'il convient de se laisser guider.

Si le film, second d'une trilogie qui comprend *Chasse tragique* et *Riz amer,* participe avec ces derniers des mêmes thèmes sociaux et révolutionnaires, il n'en a ni le même style, ni la même chaleur. Il est construit comme une tragédie où la fatalité n'interviendrait pas. Voilà qui peut-être nous gêne : nous avons l'habitude d'un tragique où la volonté des hommes a moins d'importance. Nous comprenons moins bien le déroulement tout aussi impitoyable. Nous sommes pleins d'étonnement. Nous ne sommes plus dans une situation de prière, mais dans une situation d'accusés, d'accusés-accusateurs. Le narrateur pourtant a la voix de l'objectivité. L'écoutant, nous pensons immédiatement à Stendhal et nous n'avons pas tort, semble-t-il : voilà bien une chro-

nique italienne. Mais le récit est moins simple, obéit à trop de ressorts. Stendhal se penche rarement sur les paysans : leur ironie n'aime pas les mots. Et pourtant, Folco Lulli traîne Lucia Bose à l'église pour l'épouser devant tout le village qui sait bien que c'est malgré elle. Paraît Maria, qu'il a violée, et qui réclame justice. Lucia Bose très simplement enlève son petit voile blanc, le jette à terre. Les parents s'assoient et pleurent d'hypocrisie. Folco Lulli est giflé par sa mère. On attend le drame. Il y a un silence très lourd : on devine la chaleur et les mouches. A ce moment-là, sans un mouvement, tout le village éclate de rire. La noce s'enfuit. Mais bientôt la chaleur ne favorise ni l'épopée, ni l'ironie. Elle devient plus pesante, elle favorise la ruse. La ruse est un des *principaux thèmes du* film. Il est plus juste de penser maintenant à Mérimée. Les personnages du drame sont extérieurs. Leurs âmes nous sont données en lignes simples. L'ambiguïté naît des heurts de ces lignes. L'étouffement vient de ces visages qui se heurtent dans le silence. Le long du film, Lucia Bose parle peu, mais ses lèvres se contractent en un pli dur, ses yeux se cernent d'un farouche entêtement. La figure de Vallone au contraire se creuse d'ombres : nous savons alors qu'il ne mourra pas. Hiératique, il s'affirme. (Il est dommage qu'il ait toujours à la bouche, même *quand il souffre, un* air de peut-être sourire ; il est vrai que cela peut correspondre ici à la voix du narrateur qui dit, chantant presque : « ils sont ainsi, les paysans de mon pays, on les comprend mal, mais ils savent rire... »)

Nous disions Mérimée. En effet, cette Calabre a un curieux air d'Espagne. Les habitants en sont retors et leur fraternité est hésitante. Le thème, là, est ambigu. On connaît Giuseppe de Santis. On sait que la volonté du peuple finira par avoir, heureusement, le pas sur la volonté des exploiteurs.

Il n'empêche que ces bergers pauvres mettent bien longtemps à secourir leur frère malheureux. Il leur faut le temps du pour et du contre. C'est en hésitant que l'on perd les révolutions. Et ils sont bien prêts de la perdre. Peut-être n'est-ce qu'une impression. A ne nous montrer les bergers que de loin, Santis peut nous avoir fait oublier leur ardeur, leurs passions dissimulées. Il retrouve cette passion dans l'amour furieux et animal qui lie la jeune fille à celui qui l'a violée et qui finit par la tuer. Je signale l'insolite érotisme de la scène du meurtre. Guiseppe de Santis s'y révèle atroce et très pudique. Il répugne à l'effet. D'autre part, quand nous voyons *la mort, nous la reconnaissons* tout de suite. A découvrir le cadavre de la fille qui est encore si belle, les bergers ne montrent aucun étonnement. Pourtant le destin ne joue pas. Cela correspond à une nécessité naturelle. La justice aussi devra être naturelle et non pas primitive (ce n'est pas du tout « œil pour œil, dent pour dent »). Quand Folco Lulli, rapace et assassin, est obligé de se précipiter du haut de la muraille et de mourir, tout est bien. On est tranquille désormais. Il n'y a plus qu'à rentrer à la maison.

La mort, la justice, l'amour même, et le plaisir sont dans *l'ordre des choses.* C'est un trait commun des pays où brille fort, et chaud, le soleil. Il n'y a plus de drame, ou plus exactement plus de conflit. Voilà bien ce qui explique le malaise que j'ai à vous parler du film. Parler de quoi ? Je ne puis vous parler — ce que j'ai fait — que de ce que l'on nous y explique. Le conflit n'est pas dans l'explication, dans la lutte : *les choses s'arrangent.* (Grâce à la volonté des hommes bien sûr : mais *Santis est un optimiste, cette* volonté — même tardive — se manifeste toujours.) Alors ? Le conflit naît d'un envoûtement. Celui qui se porte sur les personnages, celui qui se porte des personnages vers nous. C'est là que se révèle la *profondeur* de Santis. C'est là qu'il échappe à une accusation qu'on lui pourrait porter avec honnêteté : celle d'être, au fond, un styliste un peu vain. Il organise ses scènes autour de vertus purement incantatoires. Il lui faut donc une forme rigoureuse, comme dans l'étrange danse du désir que danse l'homme avide et riche autour de Lucia Bose qu'il s'apprête à acheter. Les *images peuvent alors* passer pour sèches. Giuseppe de Santis est conscient du magique que porte chaque individu — fut-il le plus misérable. C'est ce côté qu'il lui plaît de découvrir sans nous en donner les clefs. Le magique peut se trouver sordide. Il y a là une originalité !

On n'est pas très loin — et ce sera notre troisième référence littéraire, pour un film qui ne l'est pas, au fond — du mystère claudélien. Cette terre aride, ces moutons, ces pères tyranniques, ces fiancés abusifs, ces filles soumises, cette mère qui rétablit la loi de Dieu, nous les reconnaissons. Sim-

plement, les hommes cherchent des solutions terrestres. On reconnaît là, au moins et encore, le plus *russe* des réalisateurs d'Occident.

Pâques sanglantes est une tentative. La dire réussie ou non serait dérisoire. On peut tout au plus juger déjà de son importance. Elle semble grande (elle le serait plus encore si le film n'était pas maudit), influente (sur le *Christ interdit* en particulier), hésitante. Ce que fait Santis n'est jamais indifférent. Et ne nous étonnons pas trop qu'il n'y ait jamais de paix sous les oliviers. Lucia Bose est trop belle. Son visage porte trop de tourments. Lucia Bose est trop maligne, trop lointaine, trop solitaire. Lucia Bose garde irrémédiablement pour elle l'intemporelle beauté de Lucia Bose.

MICHEL DORSDAY

FILM INCOMPLET, MAIS GRIMAULT INTÉGRAL

LA BERGERE ET LE RAMONEUR, dessin animé de long métrage de PAUL GRIMAULT. *Scénario :* Jacques Prévert et Paul Grimault. *Dialogues :* Pierre Prévert. *Musique :* Joseph Kosma. *Animation :* Equipement Les Gémeaux S.A. *Voix de :* Pierre Brasseur (l'Oiseau), Serge Reggiani, Anouk Aimée. *Co-production :* André Sarrut-Les Gémeaux et Clarges Production, 1952.

Le pharamineux projet de *La Bergère et le Ramoneur* a laissé aux impatients le temps d'aiguiser leur curiosité. Lors des dernières années d'attente, qui furent les plus alarmantes, on ne parlait des disputes, procès, séparations de corps et biens que pour tuer le temps. Maintenant tout est changé. Les aigres avertissements du générique terminés, c'est *La Bergère...* que l'on voit ; et comme dirait Prévert, l'affaire est dans le sac. D'autres prolongeront la querelle en discutant sur la propriété artistique et le libre arbitre. Les plus risibles iront même jusqu'à « imaginer ce que le film aurait pu être si... ». Pour ma part, je me contenterai de considérer *La Bergère et le Ramoneur* comme un film que j'ai vu, et qui me semble considérable.

***

Dans ce long-métrage dessiné, malgré le tangage, les mutilations et pas mal de brumes involontaires, se trouve tout Grimault, le vrai, celui qui a six têtes et vingt bras, et autour de lui une tribu aux coudes serrés comme une famille de Goupi. On peut faire semblant de les énumérer. Grimault-Prévert ne forment pas une association mais donnent un alliage où l'on ne peut pas distinguer les deux sources. Dix ans de films publicitaires, de risette à contre-cœur à des clientèles exigeantes, les ont retranchés dans un goût identique pour la bonne vie, les gens rigolos et la révolte humoristique. Dans *La Bergère,* Prévert ressasse ses aphorismes, et sa philosophie prend aux résumés aide-mémoire du Baccalauréat leur sécheresse. Prouvant ainsi qu'il est difficile de planter ses choux à Vence et de suivre la croissance d'une aussi délicate bergère que celle de Grimault.

Ensuite il y a Kosma, qui, pour ce chef-d'œuvre conscient, a écrit une musique médiocre, absente, qui n'accroche pas plus l'attention que l'animation. La sonorisation (en particulier celle du robot) est souvent plus organisée, et par là plus musicale que la partition. Mais Renoir a bien supporté Kosma. Il fait partie de la famille. Puis vient Sarrut, le deuxième Gémeau de la légende ; celui qui fait communiquer les chiffres ineffables de la poésie dessinée avec ceux des coffres-forts. Et encore Lacam, Savitry, Allignet, Juillet... une belle équipe inégale, subtile, orageuse ; où chacun est aussi timide, aussi susceptible, aussi sûr de soi que son voisin. Où tous sont aussi limités, talentueux et irremplaçables.

En Angleterre, John Halas peut pour un de ses « Poet and Rainters Series » travailler avec des artistes de l'importance de John Minton ou de Henry Moore sans qu'il ne se passe rien que de profitable. En Tchécoslovaquie, Jiri Trnka peut confier l'animation du héros de son *Prince Bajaja* à un jeune réalisateur prometteur Bratislav Pojar ; tout naturellement les talents s'augmentent, les forces se concentrent, battant des records de perfection. En France, les attirances sont plus subtiles, magnétiques, risquées, inexplicables.



Paul Grimault : *La Bergère et le Ramoneur.*

Aussi vaut-il mieux prendre les équipes telles qu'elles sont, sans croire qu'il est possible de choisir et de séparer quelque chose de ces délicieux capharnaüms et accepter les échafaudages fragiles, menaçants, mais uniques de leur création.

La Bergère et le Ramoneur ne correspond pas seulement à Grimault, mais aussi à son œuvre, ainsi qu'à toutes les expériences, travaux et acquisitions de l'équipe des Gémeaux depuis 1936. Dans *Les Passagers de la Grande Ourse,* le chantier désert et inhumain annonçait le château impossible, l'ascenseur délirant de *La Bergère...* ; le robot, valet de chambre, n'était que le modèle ménager du monstrueux engin du roi, et l'aéronef futuriste préfigurait le moyen de locomotion de la police des airs ; cette même police à moustache que *Le Voleur de Paratonnerre* définissait en même temps que les étonnants pouvoirs que Grimault sait donner à la perspective et aux horizons des toits. Le luxe délicat des appartements secrets du roi, le vide décoratif des couloirs du château étaient dans *La Flûte Magique.* Cette fidélité à quelques thèmes n'est pas une preuve de complaisance, mais la réponse profonde à une nécessité qui oblige Grimault à enchaîner ses réalisations avec une prudence d'explorateur qui ne se risque pas inutilement.

Les dessins animés de Trnka, chaque film d'animation de Mac Laren sont des incursions hardies et voyantes, au cours desquelles ces robustes novateurs arpentent le jamais vu avec une ingéniosité polytechnicienne, mais en évitant adroitement la fatigue et le risque. Moins rapide, le génie de Paul Grimault se meut avec la mobilité précautionneuse d'un propriétaire terrien qui n'a jamais fini d'inventorier les gigantesques ressources d'un petit jardin, limité seulement en apparence. Il est le titulaire à vie de la liberté poétique dessinée, de l'assymétrie vivante, de l'andante. Au milieu de ses rythmes et de ses thèmes indispensables, Grimault, stupéfiant inventeur de formes et de mouvements, reproduit une fois de plus son miracle paradoxal : ce troubadour solide et massif comme un horse-guard s'exprime avec une poésie minutieuse et transparente de chat qui danse sur du cristal. Chaque décor : architecture calembour du château — luxuriance Folie-Versaillaise des grandes salles — fuites des tours, toits et cheminées dans une brume matinale, retiennent l'attention par leur précieuse perfection. Parfois la couleur entre dans le mouvement, et une trappe meurtrière en s'ouvrant découvre un rouge en fusion qui éclate dans l'obscurité propice d'une chambre secrète.

Car, au-dessus des formes, règne le mouvement. Avec une agilité unique, Grimault met en joue la perspective,

accélérant les effets de l'éloignement, donnant au vide et à la distance, aux chutes et apparitions une vertigineuse éloquence qui n'appartient qu'à lui. Partout où Grimault a pu s'en assurer, son rythme délié et contracté, son animation minutieuse distribue des accélérations et des ralentis imprévus, qui demeurent devant notre émotion comme les secrets motivés et insaisissables des personnages dessinés, comme leur poids poétique. L'embarras du peintre du Roi arrivant au moment où il va lui falloir peindre les yeux louchons du monarque — la scène de la chasse — la danse du chef de la police évitant les trappes en damiers — le brusque et inoubliable départ du Roi fâché sur son trône-scooter, en sont de parfaits exemples. Certains gestes de l'Oiseau-Père, une prodigieuse sortie de fauves et surtout le Roi tout entier, sont des réussites sans équivalent dans l'art de l'animation.

En donnant sa voix au Roi, Fernand Ledoux a encore accru la force du personnage. Grimault est le premier dessinaméiste qui ait permis à des héros de dessins animés de parler autrement qu'en américain nasillé, sans qu'ils perdent cette truculence qui a fait le succès d'un Donald. Dans *L'Epouvantail,* le héros principal avait tout une tirade : « Des Oiseaux. Mais les oiseaux quand ils me voient, ils se sauvent ». Cependant, le personnage de l'Oiseau-bavard perd beaucoup de son agrément, par la faute de Pierre Brasseur qui a le tort d'aller au bout de sa voix et de côtoyer constamment la limite au delà de laquelle il ne peut plus rien faire.

Certes, le film a eu des malheurs. Il comporte des trous dans lesquels disparaissent des personnages et des scènes entières. Certains plans finissent en queue de poisson, et d'optimistes cartons fixes remplacent les scènes finales. Mais il est impossible de croire que le « Gémeau » Sarrut n'a terminé le film dans des conditions aussi excessives que pour faire quelques économies, et qu'il s'en est vraiment « donné à cœur-joie » comme l'affirmait un critique particulièrement imaginatif.

Le Dessin Animé est une formidable entreprise. Pas un mouvement, couleur ou notation qui ne parte d'une feuille vide, où le créateur doit fixer progressivement son idée. C'est justement parce qu'il est création totale que le dessin animé est de tous les modes d'utilisation de la pellicule sensible et de la caméra, celui capable de la plus grande plénitude, des plus hautes acceptions. Mais il est aussi pour cela la plus exigeante, la plus épuisante forme de cinéma. Les moindres défaillances sont impitoyablement soulignées, car les pirouettes du style, du beau langage et de la culture générale ne peuvent rien contre l'infernale multiplication des efforts et des décisions créatrices. Le Dessin Animé de long métrage, en portant ces difficultés à l'infini, devient une épreuve redoutable. Walt Disney s'est préservé de ces dangers par une organisation militaire, centralisée, fonctionnelle, prévoyant des renforts et des troupes fraîches. En France, Jean Image, incapable de réunir un semblable arsenal, s'est contenté d'accumuler, avec une sereine naïveté et une opiniâtreté digne d'éloge, le baclé et le premier jet.

L'entreprise colossale des « Gémeaux » a mal fini. Collaborateurs et financiers se sont épuisés à la tâche. Mais nous ne pouvons mesurer exactement l'imprudence de Grimault. Un Grimault finissant *La Bergère,* plus simple, plus rapide, plus économique, ce serait un autre créateur sans rapport avec l'original ; de même que *La Bergère* terminée, pomponnée, n'aurait peut-être pas été exactement cette perfection non saisie qui fait rêver les critiques insatiables.

Après la réalisation de ce film, tel qu'il est présenté, Grimault demeure celui qui a le plus et le mieux risqué sur les possibles du Dessin Animé. Le film a coûté cinq cents millions, mais pour ce prix Grimault a entrepris et mené un film qui, dans son état actuel, représente autre chose qu'un long métrage de Walt Disney. On s'aperçoit maintenant que, *Pinnochio* mis à part, et *Blanche-Neige* mise en tête, les longs métrages de Walt Disney étaient en trompe-l'œil. Le Dessin Animé vit en ce moment son époque tchèque ; les films publicitaires, et même les réalisateurs russes viennent aux joies pures du style graphique et de l'expressionnisme. Les Tchèques (Trnka mis à part) auront demain la place enviable que Walt Disney va perdre. Malgré son importance, Grimault ne doit pas penser à cette succession. Sa sérénité classique, son dynamisme discret le désignent pour une place unique, indispensable, prophétique et exemplaire en pure perte, semblable à celle de Patt Sullivan, l'inventeur de *Félix le Chat,*

et de Max Fleischer, père de *Koko le Clown*, contemporains de Disney, que *Mickey Mouse* a grossièrement dissimulé.

Avec *La Bergère et le Ramoneur*, Paul Grimault et son équipe ont réussi le PREMIER LONG METRAGE DE DESSIN ANIME qui ne soit pas conditionné comme un produit de manufacture, ou même d'atelier, et laissé pressentir ce que serait l'impossible épanouissement d'un art, dont l'approche malheureusement ne peut qu'être accidentelle et catastrophique.

André Martin

LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE

CRIN BLANC, film français d'Albert Lamorisse. *Images :* Edmond Séchan. *Musique :* Maurice Le Roux. *Interprétation :* Alain Emery. *Production :* Films Montsouris. *Distribution :* A.G.D.C., 1953.

Des exceptionnelles qualités du film de Albert Lamorisse, il a été déjà beaucoup écrit. Cela nous dispensera de revenir sur les plus évidentes d'entre elles pour souligner davantage un aspect particulier quoique essentiel de l'œuvre.

Précédemment déjà, avec *Bim le petit âne*, A. Lamorisse avait affirmé l'originalité de son inspiration. *Bim* est peut-être avec *Crin Blanc* le seul vrai film pour enfant que le cinéma ait encore produit. Certes il en existe d'autres — pas si nombreux du reste — convenant à des degrés divers à de jeunes spectateurs. Les Soviets ont fait dans ce domaine un effort particulier, mais il me semble que des films comme *Au loin une voile* s'adressent déjà à de jeunes adolescents. La tentative de production spécialisée de J.A. Rank a totalement échoué, économiquement et esthétiquement. En fait si l'on voulait constituer une cinémathèque ou un catalogue de programmes convenant à un public enfantin, on n'y pourrait mettre que quelques courts métrages spécialement réalisés avec un bonheur inégal et un certain nombre de films commerciaux — parmi lesquels des dessins animés — dont l'inspiration et le sujet sont d'une suffisante puérilité : certains films d'aventures en particulier. Mais il ne s'agit pas d'une production spécifique, simplement de films intelligibles par un spectateur d'un âge mental inférieur à 14 ans. On sait que les films américains ne dépassent pas souvent ce niveau virtuel. Ainsi en va-t-il des dessins animés de Walt Disney.

Mais on voit bien que de tels films n'ont rien de comparable à la vraie littérature enfantine (pas abondante du reste). Jean-Jacques Rousseau avant les disciples de Freud s'était déjà avisé qu'elle n'était point inoffensive : La Fontaine est un moraliste cynique et la *Comtesse de Ségur* une diabolique grand'mère sado-masochiste. Il est désormais admis que les contes de Perrault recèlent les plus innommables symboles et il faut bien avouer que l'argumentation des psychanalystes est difficilement réfutable. Au demeurant, point n'est besoin de recourir à leur système pour apercevoir dans *Alice au Pays des Merveilles* ou dans les *Contes d'Andersen*, la profondeur délicieuse et terrifiante qui est au principe de leur beauté. Leurs auteurs ont une puissance de rêve qui rejoint par sa nature et son intensité celle de l'enfance. Cet univers imaginaire n'a rien de puéril. C'est la pédagogie qui a inventé pour les enfants les couleurs sans danger, mais il n'est que de voir l'usage qu'ils en font pour être fixé sur leur vert paradis peuplé de monstres. Les auteurs de la vraie littérature enfantine ne sont donc qu'accessoirement et rarement éducatifs (Jules Vernes est peut-être le seul). Ce sont des poètes dont l'imagination a le privilège d'être restée sur la longueur d'onde onirique de l'enfance.

C'est pourquoi il est toujours aisé de soutenir qu'en un certain sens leur œuvre est néfaste et qu'elle ne convient en réalité qu'aux adultes. Si l'on veut dire par là qu'elle n'est pas édifiante, on a raison, mais c'est un point de vue pédagogique et non esthétique. Au contraire, le fait que l'adulte y trouve aussi un plaisir, et peut-être plus complet que l'enfant, est un signe de l'authenticité et de la valeur de l'œuvre. L'artiste qui travaille spontanément pour l'enfance rejoint sûrement l'universel.

C'est en ce sens, le plus noble : celui

d'une certaine qualité de poésie, qu'on peut tenir *Crin Blanc* pour un film d'enfant. Il est l'équivalent cinématographique d'un conte d'Andersen (plus peut-être que de Perrault). Albert Lamorisse a su imaginer un mythe simple et beau dont les affinités avec le cinéma sont particulièrement heureuses. Il est évident, en effet, que l'art du film est, mieux que tous les autres, capable de rendre sensible la poésie de l'enfance et celle du cheval. L'écran a donné aux mythes centauresques une réalité qui surpasse celle de la sculpture et de la littérature antiques. Mais dans le western, par exemple, le cheval reste encore subordonné à l'histoire, il n'en est qu'un élément. Dans *Crin Blanc*, il est l'objet même, la matière du mythe, c'est lui qui détermine la ligne simple et mélodique du conte jusqu'à la métamorphose finale du cheval en Hippocampe.

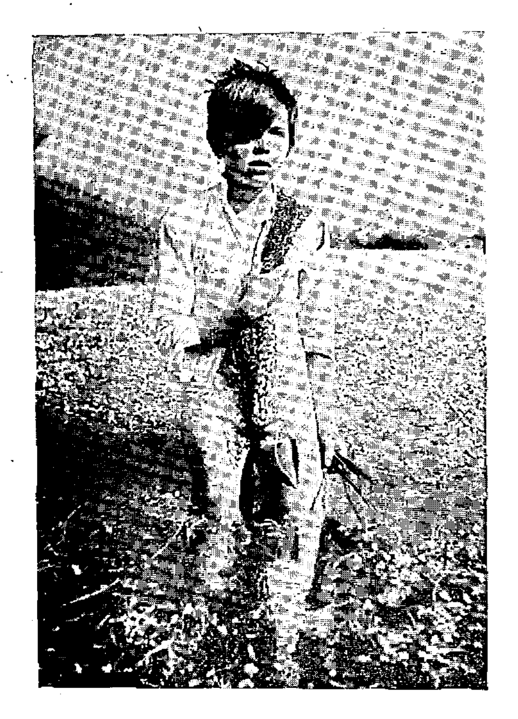
Et à ce propos, une réflexion que j'emprunte à Roger Leenhardt me semble mériter une méditation critique. Le paradoxe, remarquait devant nous l'auteur des *Dernières Vacances*, c'est que la beauté de l'histoire, sa crédibilité même soit liée au fait qu'Albert Lamorisse ait dû employer deux chevaux confondus pour le spectateur par le subterfuge du montage.

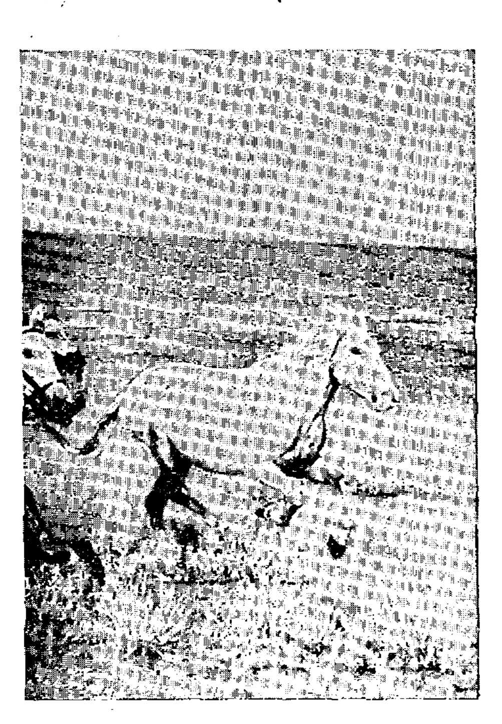
D'abord stupéfiante cette affirmation apparaît, si l'on y prend garde, d'une évidence féconde. Elle éclaire les rapports du réel et de l'imaginaire à l'écran.

On peut en effet poser en postulat critique le paradoxe suivant : le réalisme de l'image cinématographique multiplie ses pouvoirs d'illusions. C'est dans la mesure même où l'écran s'approche davantage de la réalité qu'il satisfait mieux que tout autre moyen d'expression l'imagination humaine. L'objet de celle-ci n'étant autre en effet que de rivaliser avec le monde sensible, et d'une certaine manière s'y substituer, le cinéma est évidemment l'art qui accomplit le plus parfaitement, au delà du roman et mieux que lui, ce projet fondamental. Il serait trop long de disserter ici sur cette proposition, que le lecteur, je pense, acceptera volontiers. Remarquons seulement qu'elle fonde la distinction traditionnelle entre les films « à scénario » et les documentaires. Ceux-ci sont habituellement considérés comme, soit une pure et simple reproduction de la réalité, soit, à la rigueur, comme sa reconstitution. Dans tous les cas ils s'opposent au romanesque du film de fiction.

Pour des raisons qui paraissent d'abord accidentelles et stupides, on assimile généralement en France la notion de documentaire à celle de court métrage. Ce malentendu se révèle pourtant instructif dans le cas de *Crin Blanc*. Ce serait en effet trahir le film de Lamorisse que de le considérer comme une œuvre de pure fiction, au même titre que *Le Rideau Cramoisi* par exemple. Sa crédibilité est certainement liée à sa valeur documentaire. Les événements qu'il représente sont partiellement vrais. Le paysage de Camargue, la vie des éleveurs et des pêcheurs, les mœurs des manades, constituent la base de la fable, le point d'appui solide et irréfutable du mythe. Mais sur cette réalité se fonde justement une dialectique de l'imaginaire dont le dédoublement de *Crin Blanc* est l'intéressant symbole. Assurément, la réalisation du film a exigé de nombreuses prouesses. Le gamin recruté par Lamorisse n'avait jamais approché un cheval. Il fallut lui apprendre à monter à cru. Plus d'une scène parmi les plus spectaculaires ont été tournées presque sans trucage et en tous cas au mépris de périls certains. Et pourtant il suffit d'y réfléchir pour comprendre que si ce que montre et signifie l'écran avait dû être vrai, effectivement réalisé devant la caméra, le film cesserait d'exister car il cesserait du même coup d'être un mythe.

C'est la frange de trucage, la marge de subterfuge nécessaire à la logique du récit qui permet à l'imaginaire, à la fois d'intégrer la réalité et de s'y substituer. S'il n'y avait qu'un seul cheval sauvage péniblement soumis aux exigences de la prise de vue, le film ne serait qu'un tour de force, notre intérêt n'irait plus qu'à l'acrobatie des interprètes : on voit bien ce qu'il y perdrait. Ce qu'il faut pour la plénitude esthétique de l'entreprise, c'est que nous puissions *croire* à la réalité des événements en les *sachant* truqués. Point n'est besoin certes au spectateur de savoir expressément qu'il y avait deux chevaux ou qu'il fallait tirer sur les naseaux de l'animal avec un fil de nylon pour lui faire tourner la tête à propos. Ce qui importe seulement c'est qu'il puisse se dire, tout à la fois, que la matière première du film est authentique et que, cependant, « c'est du cinéma ». Alors l'écran reproduit le flux et le reflux de notre imagination





Les deux héros de *Crin Blanc* : Folco (Alain Emery) et un des... « Crins Blancs ».

qui se nourrit de la réalité à laquelle elle projette de se substituer, la fable naît de l'expérience qu'elle transcende.

Mais réciproquement il faut que l'imaginaire ait sur l'écran la densité spatiale du réel. Le montage ne peut y être utilisé que dans les limites précises, sous peine d'attenter à l'ontologie même de la fable cinématographique. Par exemple, il n'est pas permis au réalisateur d'escamoter par le champ *contre-champ* la difficulté de faire voir deux aspects simultanés d'une action. Albert Lamorisse l'a parfaitement compris dans la séquence de la chasse au lapin où nous avons toujours simultanément dans le champ le cheval, l'enfant et le gibier, mais il n'est pas loin de commettre une faute dans celle de la capture de *Crin Blanc* quand l'enfant se fait traîner par le cheval au galop. Il n'importe pas alors que l'animal que nous voyons de loin traîner le petit Folco soit le faux Crin Blanc, pas même que pour cette opération périlleuse Lamorisse ait lui-même doublé le gamin, mais je suis gêné qu'à la fin de la séquence, quand l'animal ralentit puis s'arrête, la caméra ne me montre pas irréfutablement la proximité physique du cheval et de l'enfant. Un panoramique ou un travelling arrière le pouvait. Cette simple *précaution eut authentifié* rétrospectivement tous les plans antérieurs tandis que les deux plans successifs de Folco et du cheval en escamotant une difficulté, devenue pourtant bénigne à ce moment de l'épisode, viennent rompre la belle fluidité spatiale de l'action. Tout le problème esthétique de ce genre de film est là : quand peut-on ou ne peut-on pas passer au montage ? Fait « au montage » le film de Lamorisse n'existerait pas, mais sans le montage il ne pourrait pas exister. Si l'on s'efforce maintenant de comprendre pourquoi et comment, il me semble qu'on pourrait poser là en loi esthétique le principe suivant : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux *ou plusieurs* facteurs de l'action, le montage est interdit ». Il reprend ses droits chaque fois que le sens de l'action ne dépend plus de la contiguïté physique même si celle-ci est impliquée. Par *exemple, Lamorisse* pouvait montrer ainsi qu'il l'a fait, en gros plan, la tête du cheval se retournant vers l'enfant comme pour lui faire

obédience, mais il aurait dû dans le plan précédent lier par le même cadre les deux protagonistes.

C'est aussi pourquoi les films de Flaherty ne peuvent et ne doivent presque pas recourir au montage. La séquence de la pêche au crocodile dans *Louisiana Story* est manquée pour cette seule raison.

J'ai parlé de deux chevaux. Il y en eut en fait plusieurs. Ainsi *Crin Blanc* est-il tout à la fois le vrai cheval qui broûte encore l'herbe salée de Camargue et l'animal de rêve qui nage éternellement en compagnie du petit Folco. Sa réalité cinématographique ne pouvait se passer de la réalité documentaire, mais il fallait pour que celle-ci devînt vérité de notre imagination qu'elle se détruise et renaisse dans la réalité elle-même.

ANDRÉ BAZIN

TERRE ANNÉE ZÉRO

FIVE (LES CINQ SURVIVANTS), film américain d'ARCH OBOLER. *Scénario :* Arch Oboler. *Images :* Sid Lubow. *Musique :* Henry Russell. *Interprétation :* William Phipps (Michael), Susan Douglas (Roscanne), James Anderson (Eric), Charles Lampkin (Charles), Earl Lee (Mr. Barnstaple). *Production :* Arch Oboler (1952). *Distribution :* Columbia.

Voici enfin une œuvre de celles qui affirment la raison d'être du « Cinéma d'Essai ».

Nul doute, en effet, que *Five* n'aurait point trouvé d'exploitants, le cinéma d'essai ne l'eût-il programmé.

Il faut rappeller que *Five* est le premier film de Arch Oboler, le suivant étant le premier 3 D à lunettes polaroïdes : *Bwana devil.* Arch Oboler, comme jadis Orson Welles, est un homme de radio. Auteur de quatre cents pièces, il a raflé tous les prix radiophoniques.

⁂

Five est très exactement un film d'avant-garde si l'on admet d'étiqueter ainsi un film conçu et réalisé à l'écart de toutes considérations commerciales, avec les moyens qui sont ceux du cinéma d'amateur, sur un sujet peu commercial et maladroitement fait, comme il se doit.

« L'esprit 16 m/m » que loue si fort Cocteau présida, sans nul doute, à la réalisation de ce film que sa conception technique rapproche de *Après le crépuscule vient la nuit,* le *Silence de la mer* et les films américains d'avant-garde ; mais il n'a pas la folle prétention de ceux-ci, l'esthétisme attardé de ceux-là, défauts à quoi se substitue ici la seule générosité.

Film d'une grande probité, d'une sincérité égale et d'une naïveté authentique, *Five* impose à notre esprit la notion de sympathie, ce qui est bien agréable à notre époque où haïr sa mère est un gage d'élégance, tuer son père assure les plus gros tirages, époque aussi dont les moralistes n'ont point d'autre conduite à nous dicter que de marcher dans la vie, une vipère au poing.

⁂

Five prend pour sujet la survivance de cinq personnes sur la terre après l'explosion de la bombe atomique. Trois d'entre elles meurent et l'histoire de la terre recommence avec le couple.

D'avoir vécu l'ère atomique sera leur péché originel et c'est par le thème d'Adam et Eve que se clôt le film ou, si l'on veut, celui de Noé survivant au déluge primitif et comme tel purificateur.

On sait que ce genre d'histoires est le type même du faux bon scénario. A partir de l'idée trouvée, il faut tout inventer et savoir résister aux tentations que ne manque pas d'offrir un univers vierge de toutes conventions.

C'est ici, mieux que nulle part ailleurs, qu'il convient de recréer le monde et de savoir « jusqu'où l'on peut aller trop loin ».

Arch Oboler a su parfaitement construire son scénario jusqu'à le rendre vraisemblable. L'extrême rapidité des scènes et leur sobriété dans l'outrance leur donnent une pleine efficacité. Les difficultés ne sont jamais escamotées et je n'ai souvenir de rien de plus terrifiant que cette scène où la folie s'empare de l'alpiniste en voyant sur sa poitrine les signes de la radiation mortelle ; il crie et part en titubant au milieu des squelettes épars çà et là dans la ville morte et disparaît dans la « première rue à droite ».



Susan Douglas dans *Five* d'Arch Oboler.

Il faut signaler la grande beauté de l'*héroïne* dont les joies et les peines s'inscrivent sur son visage, donnant à ce film l'aspect d'actualités d'après l'ère atomique. C'est là, d'ailleurs, qu'est le miracle de ce film ; à aucun moment l'on ne songe à une reconstitution ; le film semble réellement avoir été tourné après l'« explosion » avec du matériel et de la pellicule miraculeusement réchappés.

Dans la mise en scène apparaît tout ce qui caractérise le cinéma d'amateur : photographie floue et piquée, visages blafards (dus à l'emploi de floods au lieu de projecteurs), travellings tremblés, cadrages insolites, angles rares, démarche lente, « très 16 m/m » et jeu des acteurs assez limité et presque dépourvu d'inventions (1).

Voilà bien les défauts qui nous empêchent de prendre au sérieux les essais en 16 m/m ou en 35 m/m où des commentaires emphatiques et des partitions empruntées à Bach et Vivaldi ne pallient jamais à la pauvreté de l'inspiration (presque toujours pédérastique, psychanalytique, démesurée en regard de la pauvreté de moyens).

Mais dans ce film, dont la modestie est le charme essentiel, il semble que cette pauvreté de moyens pouvait seule assurer la réussite, et l'on songe avec effroi au ratage qu'eût été cette entreprise, conçue et réalisée suivant les normes de la production américaine qui devient médiocre et prétentieuse dès qu'elle tente de s'évader des thèmes traditionnels qu'elle sait traiter royalement.

François Truffaut

Après une exclusivité de six jours, *Five* quitte l'affiche. J'étais donc dans l'erreur en déclarant au début de cet article : « Voici enfin une œuvre qui affirme la raison d'être du « Cinéma d'Essai » ».

Faut-il rappeler que l'intérêt du « Cinéma d'Essai » est de pouvoir révéler des films intéressants que la modestie de leur standing condamnait à l'incompréhension.

C'est l'Association de la Critique Française qui a créé le « Cinéma d'Essai » et qui établit la programmation après vision des films proposés.

C'est donc à la Critique et particulièrement aux critiques des quotidiens qu'il appartenait de ratifier leur propre choix et de soutenir ce film.

Five a tenu six jours et *rien n'a* paru *dans* la presse.

Signalons pour terminer que le « Cinéma d'Essai » a « lancé » *Elle n'a dansé qu'un seul été* (six mois d'exclusivité), *Bongolo* et autres *Escales du désir*.

(1) Des impuretés sur l'image révèlent que l'on omit quelquefois de nettoyer l'objectif !

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

FEMMES EN CAGES, film américain de JOHN CROMWELL. — Les mois de mai et juin auront été fertiles en programmes sabotés par une distribution assez sotte pour ne pas même savoir profiter de ses atouts gratuits. En effet, sont sortis presque clandestinement au cours de ces dernières semaines des films comme *Pâques Sanglantes* de De Santis et *Le Compagnon Secret* d'après Joseph Conrad. Le premier est passé uniquement en version doublée dans une petite salle des boulevards comme s'il s'agissait effectivement du quelconque mélo paysan assaisonné d'érotisme dont il a d'un certain côté les apparences. Or, quoi qu'on pense du film, il est évident qu'il devait obtenir, même dans ces conditions, l'attention de la critique. Celle-ci est coupable d'avoir besoin de stimulants, mais elle n'est pas sans excuses quand les films sortent à la sauvette sous des titres parfois méconnaissables (Rappelez-vous *Walk in the sun* devenu *Commando de la Mort*) dans des salles inhabituelles. Le cas du *Compagnon Secret* est plus typique encore ; passant en bouche-trou avec *L'Enigme du Chicago Express*, le film n'était même pas annoncé à l'extérieur. La critique n'a reçu à son sujet aucune documentation alors qu'elle devait avoir *à priori* un préjugé favorable pour une adaptation de Joseph Conrad. Mais comment l'aurait-elle su... pour peu qu'elle manquât seulement le générique. D'ailleurs la formule de deux moyens métrages était originale : rien non plus ne la soulignait. C'est de cette façon que la meilleure adaptation de Graham Greene, *Brighton Rock*, est passée inaperçue sous le titre imbécile de : *Gang des Tueurs*.

Aussi personne n'a-t-il eu l'idée d'aller voir *Femmes en Cages*. Qui aurait osé affronter un titre pareil, confirmé par une publicité qui semblait elle-même en avoir honte ? Pour ma part, c'est le dernier jour seulement que, m'avisant qu'il s'agissait d'un film de John Cromwell, je m'y suis tardivement précipité. Car enfin un film du réalisateur de *Abe Lincoln in Illinois* et *Le Cottage enchanté*, avait tout de même des chances de n'être pas indifférent.

Il ne l'était pas en effet. Sur un sujet plus ou moins heureusement rebattu, celui de la malfaisance morale et sociale des prisons conçues de façon purement répressives, Cromwell a su adopter un ton qui force de nouveau l'attention. La rigueur du scénario tout d'abord est assez inhabituelle : on prend l'héroïne à son entrée en prison, on la quitte à la sortie. D'une femme quasi innocente, condamnée à un an pour avoir fait le guet pendant un cambriolage où son mari fut tué, un régime de coercition imbécile et intérieurement pourri a fait implacablement une future criminelle que des complices attendent déjà à la porte dans une luxueuse voiture le jour de sa relaxation. Certes, comme il s'agit d'un petit film aux moyens visiblement limités, le traitement de détail n'est pas sans faiblesses. Les situations et les personnages sont parfois conventionnels : telle l'opposition facile de la bonne directrice qui voudrait bien appliquer de meilleures méthodes, et de la méchante gardienne en chef vénale, cruelle et protégée par d'abominables politiciens. Mais on pardonne aisément ces concessions du scénario pour la vérité de la mise en scène où se retrouve la patte un peu lourde peut-être mais honnête et convaincante de John Cromwell. Des cadrages presque toujours en plans rapprochés, mettant essentiellement en scène sur les visages, une image grise et dure épurée jusqu'à l'ascétisme de toute beauté plastique, une direction d'acteurs dans le même style, donnent au film une unité de ton qu'on ne rencontre pas si souvent. *Caged* méritait en tous cas mieux que le silence. Allez le voir s'il passe à votre portée. — A.B.

LE RENNE BLANC (VALKOINEN PEUTA), film finlandais d'ERIK BLOMBERG.

Voilà une saga finlandaise. La juger avec nos habitudes n'est pas possible. Il faut s'y refuser ou participer à sa magie. Car c'est bien de magie qu'il s'agit. Une jeune femme se trouve envoûtée et, sous la forme d'un majestueux renne blanc, attire les chasseurs

pour les *perdre. Ils choyent d'ailleurs* étrangement en eux cette attirance. On sent qu'elle correspond à un intense besoin de race solaire — solaire du soleil polaire, du soleil de minuit, d'autant plus pur. On peut aussi rêver sur l'ambiguïté de la scène où le mari qui vient de tuer enfin le renne y reconnaît l'enveloppe charnelle de sa femme et surprend son propre plaisir du meurtre. La forme, le style est souple, reconnaît dans les neiges les leçons suédoises. Ne boudons pas trop notre agrément. Voici, pour une fois, un exotisme qui n'est pas frelaté. Il est réel et serein. Il joue sur les mythes et les anciennes croyances. N'oublions pas que le cinéma finlandais produit chaque année une trentaine de films. Le charme de celui-ci, s'il peut nous sembler quelquefois un peu long, peut nous faire espérer quelques heures agréables de dépaysement. — M.D.

LE QUATRIEME HOMME, film américain de PHIL KARLSON.

Ce quatrième homme ne vaut guère mieux que son prédécesseur ; je dirai même qu'il est plus mauvais puisque rien, à quoi prend part Orson Welles, ne nous est indifférent. Dans ce film, le cinéma est escamoté. Tout se passe à droite, à gauche ou au-dessous de l'écran et toujours hors de notre vue. On dit que des critiques ont reproché au film le « sadisme gratuit ». Même gratuit, le sadisme ne m'eût pas gêné, mais comment nommer ainsi ces astuces de bande sonore, ces yeux savamment beurrés au noir par d'habiles maquilleurs, ces coups de poing dans le vide. Toutes les bagarres sont faites au *montage comme l'eût pu* faire le premier écolier venu.

Les mérites de ce film sont en dehors du film même :

1°) Scénario très anti-flic ;

2°) Plusieurs fois malmené par la censure ;

3°) Le plus joli slogan publicitaire : « Le film le plus invraisemblable de l'année ».

4°) Une fille, pas très jolie, prépare son droit, mais ses yeux plaident déjà en faveur de l'amour, exercice qu'elle semble avoir très envie de pratiquer pour meubler les longues soirées de vacances dans cette île, qui n'est pas sans évoquer *Key Largo* que l'on plagie au passage. Le *Quatrième homme* ou cinq nigauds dans une île ? — F.T.

Dr. CYCLOPS (DOCTEUR CYCLOPE), film américain de ERNEST B. SCHOEDSACK.

Le *Docteur Cyclope* est un film passionnant. Nous sommes au Pérou où des Pérologues-etats-unisiens (?) viennent je ne sais plus quoi faire.

Ils auront affaire à un vilain bonhomme qui est bien un savant, mais de ceux qui mettent leur science au service du mal. Aussi, après avoir réduit un cheval à 30 cm de haut, ce docteur, surnommé Cyclope autant pour sa myopie morale que physique, compte bien faire subir *le même sort à* ses hôtes. Il y parvient d'ailleurs et voici cinq personnes (dont une charmante fille) réduits à une taille de quinze centimètres, lâchés dans la nature, manquant être bouffés par un gros chat et poursuivis par le Docteur Cyclope *qui les fourre dans un* filet à papillons. Comme on l'aura vu, tout cela ne manque pas d'être assez extraordinaire.

Ce film, aux couleurs incertaines, a dix ans d'âge. C'est aussi son âge mental. Dans ces films, où les savants sont fous et où l'on se marie à la fin, rarement un *seul baiser est échangé*. Une simple pression sur le bras tient lieu de faire part.

C'est par ces deux idées : la vanité de la science sans conscience et le respect de la femme, que ces petits films de série Z rejoignent le grand cinéma *adulte que représentent* Hitchcock, Renoir et Rossellini, sans passer par les vils intermédiaires que Jean-Pierre Barrot nomme sans rire : « La tradition de la qualité » et que je considère pour ma part comme l'âge ingrat du cinéma avec ce que cela *comporte* de basses plaisanteries, d'hypocrites méchancetés.

C'est par ce qu'ils expriment de quotidien que m'attachent les films « fantastiques ».

L'évidente beauté d'un bras nu, le velouté d'un corsage ou la rugosité de *son tissu*, la *fraîcheur* d'un genou vierge de tout nylon, seuls, à part Hitchcock, Rossellini, Renoir (toujours eux), Elmer Clifton, Douglas Sirk, Ida Lupino et quelques autres savent l'exprimer.

Cette haute notion de la femme et du respect qui lui est dû, est le bien le *plus précieux* du cinéma tant du point de vue de la morale que de celui de l'érotisme.

Cette extrême retenue, cette délicatesse des sentiments sont comparables

à celles des magazines de notre enfance. Dans l'un d'eux j'appris le plus beau mot du monde : le mot idylle. — F.T.

THE MUMMY'S HAND (LA MAIN DE LA MOMIE), film américain de CHRISTY CABANNE.

La momie dont il est question a la main facile. Vivant depuis 3.000 ans sous l'influence d'un fluide, Kharis, momie ni mâle ni femelle, garde jalousement le tombeau de la princesse Ananka (17e dynastie des Pharaons) sur qui, précisément, des égyptologues américains aimeraient bien jeter un coup d'œil. Préoccupé que j'étais de la consistance du corsage de la doctoresse -exploratrice - égyptologue - américaine, j'ai tout à fait oublié de suivre l'histoire, mais qu'importe puisque cette dame épousera son compagnon de voyage, lequel, en dédommagement, sera nommé : « Directeur d'un important musée ».

N'oublions pas de dire que ce film réalisé par un élève de Griffith, demi-angle de la « Triangle », est très ennuyeux et que seuls les Benayoun, les Kirou et autres Adonis pourront se l'annexer pour gonfler un peu le bien mince dossier du cinéma surréaliste (malgré lui). — F.T.

THE LIGHT TOUCH (MIRACLE A TUNIS), film américain de RICHARD BROOKS. — Pier Angeli ou la vertu récompensée. Brooks n'a plus ici les arêtes aiguës de *Dead Line*, mais il a fort bien compris qu'avec cette jeune fille, pour qui le film est fait, il fallait changer de ton. Sans elle, le film serait inexistant ; avec elle, tout soudain se justifie, y compris les invraisemblances et les fautes de goût. C'est une histoire qui aurait pu lui arriver, pense-t-on en la voyant jouer si mal si bien. Voilà une forme de néo-réalisme sentimental qui n'est pas indifférente. — F.L.

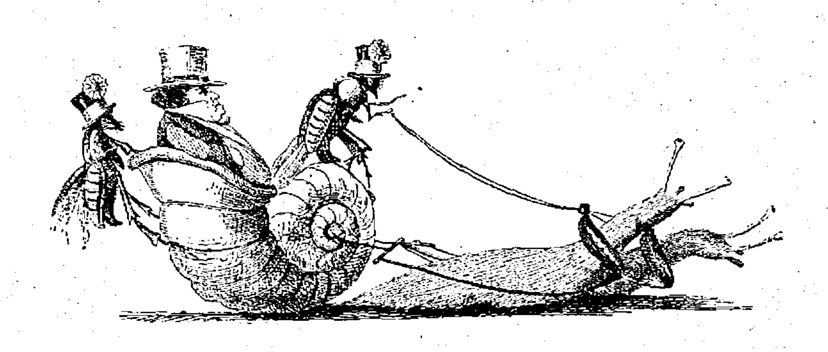
MAN IN THE DARK (J'AI VECU DEUX FOIS), film américain en relief binoculaire (procédé *Natural vision*) de LEW LANDERS.

C'est devenu un lieu commun en même temps qu'une vérité première que de constater que les films en 3 D (lunettes polaroïdes) aboutissent au résultat contraire de celui recherché : ces films en relief nous apportent une sensation nouvelle : celle du plat, et, visant à un surcroît de réalisme, nous introduisent dans un univers naïvement insolite, parfaitement imaginaire.

Il est bien évident que, dans la vie, nous ne voyons pas « en relief » ; notre vue s'assujettit tour à tour sur ce qui nous occupe et de voir nettement sur tous les plans quelle que soit leur profondeur n'est pas le moins déroutant. C'est cette excessive netteté qui procure la pénible impression de « découpage suivant le pointillé ».

Silhouettes plaquées devant le décor. Il faudra *réinventer* le flou, sans quoi la crédulité ne saurait aller.

Il est amusant de noter que la seule scène efficace du point de vue de la subjectivité est celle du scénic-railway tournée avec une caméra ordinaire, à l'aide d'une transparence... — F.T.





LIVRES DE CINÉMA

Ado Kyrou : LE SURREALISME AU CINEMA (Editions Arcanes, 1953).

Voici le premier livre de langue française — à ma connaissance — consacré au rôle du surréalisme dans le cinéma. Il est écrit par un surréaliste, c'est-à-dire sur le ton pamphlétaire et passionné qu'André Breton poussa si souvent à la perfection. Kyrou — qui a perdu la moitié de son prénom dans l'opération — ne possède pas encore les secrets d'écriture qui rendent incomparables les différents « Manifestes du surréalisme », ou « Nadja », ou « Les pas perdus », et son étude eut gagné, à mon sens, à être écrite plus simplement et avec un moindre souci des formules classiques du genre. Pourtant ce n'est là que détail, la sincérité, le naturel, la franchise, la persuasion l'emportent sur la légère irritation que peut procurer cette orthodoxie. Mais Kyrou cherche aussi à irriter et y parviendra auprès de certains. Ceux, comme votre serviteur, que fascinent tout l'irréel de l'univers cinématographique, ne se laissent pas prendre à cette astucieuse dentelle : ils franchissent cette barrière pour *nigaud et suivent* Kyrou dans une passionnante croisière. Passé avec lui, et Hutter, le fameux pont, ils viennent tous à notre rencontre : le comte Zaroff et le docteur Moreau, Peter Ibbetson et Mary, Pandora et Laura, Louise Brooks et Marlène, Reri et Matahu, Fantomas et Judex, Betty Boop et Chaplin, Langdon et Bunuel, Lia Lys et le facteur Cheval. La partie sur les films surréalistes entrepris comme tels est la moins convaincante, Bunuel excepté bien entendu. Kyrou lui-même se passionne moins pour *Dreams that Money can bay* que pour *Ombres blanches.*

Oui, il faut remercier Kyrou pour cette promenade. Nous ne nous formaliserons pas de la préface de Jean Ferry qui ne convainct pas en opposant Tod Browning à Orson Welles et confond Boris Vian et Jean-Paul Sartre. Les injures à l'égard de Bresson tombent dans le vide : il n'est expliqué nulle part pourquoi *Les Dames du Bois de Boulogne* serait un mauvais film. Cela ne nous gâche pas la ballade parmi tout ce qui nous attache au cinéma : l'amour, l'humour, la poésie. — J. D.-V.

Amédée Ayfre : DIEU AU CINEMA. Problèmes esthétiques du cinéma religieux. Préface d'Etienne Souriau. (Privat, éditeur, Presses Universitaires de France).

A. Ayfre n'est pas un inconnu des lecteurs des Cahiers puisqu'ils ont pu lire dans le numéro 17 « néo-réalisme et phénoménologie », précisément emprunté aux bonnes feuilles de ce livre. Il ne s'agit pas seulement de la première étude d'ensemble fortement et clairement pensée sur les plans de la théologie et de l'esthétique d'un aspect du cinéma parmi les plus originaux de l'après-guerre, mais, à propos des problèmes particuliers au cinéma religieux, d'un travail critique extrêmement intéressant sur l'art du film en général.

Si les chapitres intitulés « Dans et par l'histoire », « Dans et par la vie sociale », valent surtout par la justesse de la description et de l'analyse d'une certaine production, le chapitre III, « Dans et par la psychologie » introduit déjà des notions critiques pénétrantes et originales sur les rapports de l'interprétation et de la mise en scène cinématographiques avec la réalité psychologique.

Mais c'est surtout au chapitre IV, « Dans la perspective phéménologique », que l'auteur avance les idées, les plus fécondes et les plus neuves, aussi bien du point de vue religieux qu'esthétique. Ces vingt dernières pages constituent la meilleure exégèse qui ait été faite du nouveau cinéma italien.

Nous donnerons parfaitement le ton modeste, pénétrant et honnête de cet ouvrage en citant son exergue : « Il est d'usage de mettre en exergue au début d'un livre, une phrase, autant que possible en langue antique ou étrangère, en tous cas provenant d'un texte peu connu, et résumant dans une concision à la fois énigmatique et évocatrice, l'esprit d'ensemble de l'œuvre...

Si cela eut été techniquement possible, j'aurais aimé en tête de ces quelques pages consacrées au cinéma religieux, reproduire une séquence ou au moins quelques plans d'un film particulièrement caractéristique.

J'aurais choisi, je crois, au début du *Chemin du Ciel,* ce curieux travelling latéral le long d'une muraille percée d'ouvertures à grilles, derrière lesquelles on suit la marche hésitante d'un homme qui, avec une lanterne, cherche à reconnaître sur le mur opposé, à travers une suite de peintures naïvement religieuses, les traces de Dieu. »

André Bazin

Orson Welles : UNE GROSSE LEGUME (Gallimard, Editeur — Collection « L'Air du Temps »).

Nous aimons bien Orson Welles parce qu'il est un grand cinéaste et c'est pourquoi nous parlons ici d'un roman qui, à première vue, n'a pas de rapport avec le cinéma. Une grosse légume est un roman humoristique qui conte les aventures, dans une petite île imaginaire, d'un représentant d'une boisson genre Coca-Cola qui... etc..., mais peu importe l'intrigue : en filigrane apparaissent les expériences personnelles d'un Américain — l'auteur — aux prises avec la vieille Europe. Disons-le franchement : malgré une bonne traduction de Maurice Bessy, il y a dans l'ouvrage quelque chose de baclé. On a l'impression d'être devant le récit « romancé » hâtif d'un bon synopsis ou un brouillon de roman pas encore relu. En tant que scénario on voit très bien ce que cela pourrait devenir à l'écran traité dans le style de *La Dame de Shangaï :* ce film comique et picaresque que Welles a toujours désiré faire. En tant que livre on perçoit aussi très bien, en examinant les passages qui font penser à Mosquito de Faulkner, ce que cela aurait pu être. Mais tel quel, à cheval entre le découpage technique et le reportage humoristique, ce récit, quoique plein de verve, nous laisse sur notre faim. Ce n'est pas pourtant que nous doutions des possibilités littéraires de Welles : il suffit pour s'en convaincre de relire les extraits du dialogue de *The Magnificent Ambersons* publiés dans le numéro 3 de La Revue du Cinéma. — F.L.

INDEX DE LA CINEMATOGRAPHIE FRANÇAISE, 1953 (Edition Société Nouvelle du Journal « La Cinématographie Française »).

Il faut nous excuser auprès de nos lecteurs pour n'avoir pas encore signalé la parution du sixième Index de la Cinématographie Française, indispensable outil de travail pour tous ceux qui s'intéressent au cinéma d'une façon ou d'une autre. Il contient les analyses de tous les films nouveaux présentés en France de novembre 1949 à novembre 1952, ces analyses sont précédées de tous les films projetés depuis juillet 1946 : 2.600 grands films, 3.500 courts métrages. On y trouve aussi la liste des films en distribution en France (saison 1953) et celle des réalisateurs, chefs-opérateurs et interprètes français et étrangers dont les œuvres ont été projetées en France depuis le 31 juillet 1946. Inutile d'insister sur le sérieux de la composition, de la documentation et sur la clarté de présentation de cet ouvrage, les « cinémanes » savent à quoi s'en tenir : « L'Index de la Cinémato » est unique. — J. D.-V.

TABLE DES MATIÈRES

TOME IV — DU NUMERO 19 (Décembre 1952) AU NUMÉRO 24 (Juin 1953)

PRIX DU NUMERO : 250 FR.

Abonnements 6 numéros :

- France, Colonies .... 1.375 frs
- Etranger .... 1.800 frs

Abonnements 12 numéros :

- France, Colonies .... 2.750 frs
- Etranger .... 3.600 frs

★

Adresser lettres, chèques ou mandats aux « Cahiers du Cinéma » :

146, Champs-Elysées, PARIS (8e)

Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

★

◇ CHANGEMENT D'ADRESSE : joindre 30 francs et l'ancienne adresse.

◇ POUR TOUS RENSEIGNEMENTS joindre un timbre pour la réponse.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

Imprimerie HÉRISSEY, Evreux, N° 1066. — Dépôt légal : 3e trimestre 1953.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.